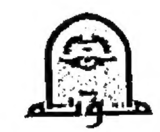
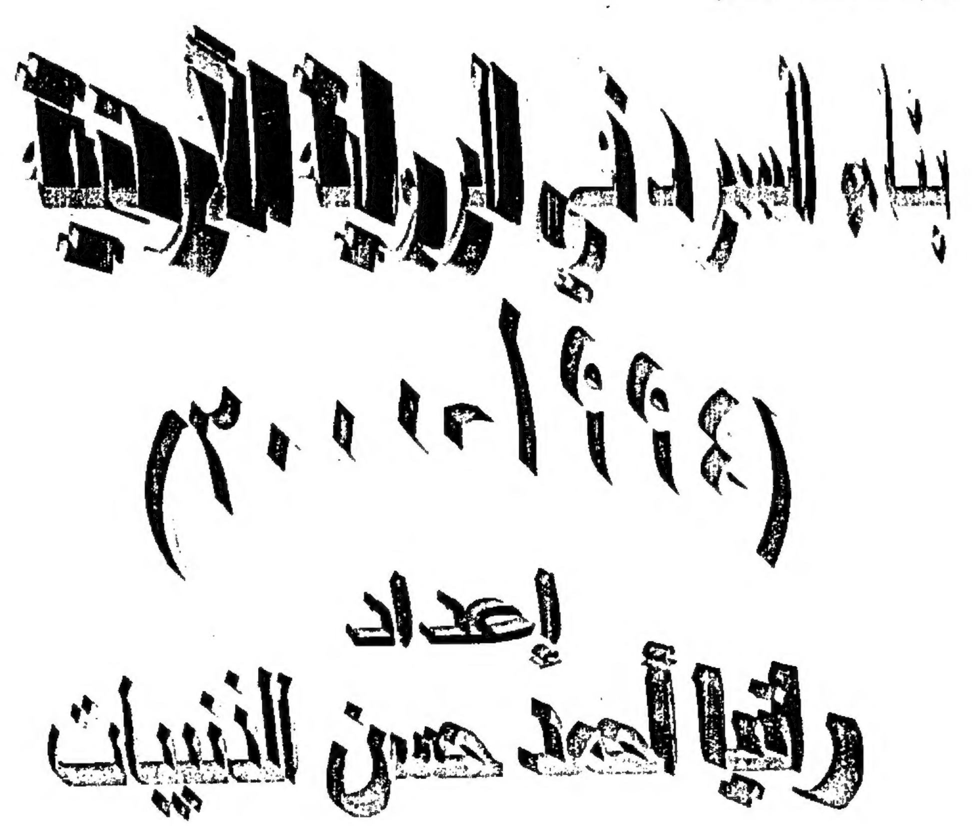
بسم الله الرحمن الرحيم



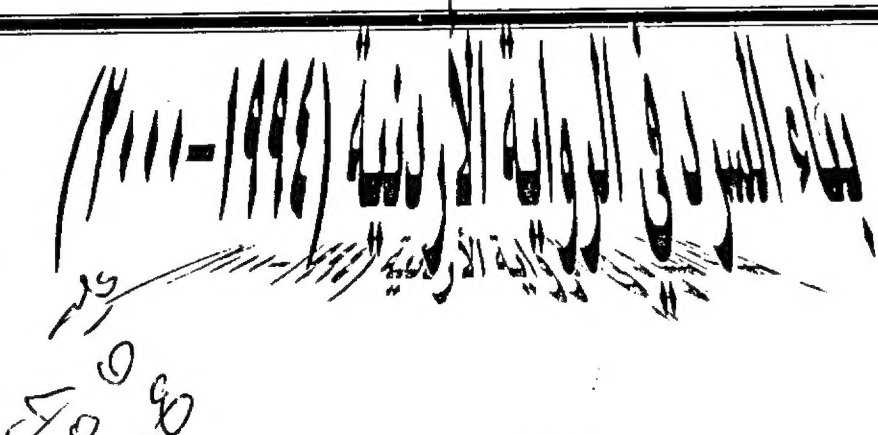
جامعة مؤتة
عمادة البحث والدراسات العليا
قسم اللغة العربية وآدابها



إشراف الأستاذ الدكتور

علي عباس علوان

٢٠٠٢



إعداد

رانيا أحمد حسن الذنيبات

بكالوريوس لغة عربية جامعة مؤتة (١٩٩٧)

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في جامعة مؤتة تخصص الأدب والنقد الحديث

This thesis has been submitted in partial fulfillment of Arabic language the requirments for the degree of master at Mu'tah University

لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور علي عباس علوان .... رئيسا.

الأستاذ الدكتور نبيل حداد .... عضوا.

الأستاذ الدكتور محمد المجالي .... عضوا.

تاريخ مناقشة الرسالة: ٢٦ / ٣/ ٢٠٠٢م


الإهداء
إلى اللذين لا يغادر حبهما
قلبي ووجداني والديّ
الصابرين براً ودعاءً

المحتويات

المقدمة

الحمد لله الذي متعني بنعمتي السمع والبصر، وألهمني الصبر في العلم والعمل وأشهد أن لا إله إلا هو شهادة أعدها ليوم لقائه، وأشهد أن محمداً خاتم أنبيائه ورسله رحمته للناس أجمعين وبعد،

فإنّ الدراسات النقدية والتحليلية المُستجدّة استطاعت أن تلفت الأنظار إلى موقع الرواية الأردنية في الهيكلية الروائية العربية والعالمية، وعن هذه الدراسات انبثقت دراسات وأبحاث جزئية متعلقة بالرواية الأردنية في تحليل مضامينها وأشكالها الفنية المتعددة، على وفق معايير ومناهج نقدية متخصصة.

وقد كان عهدي بهذه الدراسات المتعددة منذ أن درستُ مادة النثر الحديث (رواية) في مرحلة البكالوريوس، التي طرحت بدايات الرواية العربية بشكل عام، والرواية الأردنية بشكل خاص، ودراسة ما احتوت عليه هذه الروايات من أساليب وتقنيات سردية متعددة، كما أفرزت المادة الدراسات النقدية الخاصة بها.

وحينما وفقت إلى مرحلة الماجستير، واستكمالاً لتلك البدايات، تعمقتُ في دراستها والوقوف على أبرز موضوعاتها، فواظبتُ على الإطلاع المستمر على الدراسات النقدية السردية الحديثة ومصطلحاتها النقدية المستجدة.

فكان توجهي منذ البداية هو التعرف إلى الجديد في عالم الرواية، واستنطاق مضامينها وتقنياتها السردية المتعددة، وقد وجدت أن هناك بعضاً من هذه الدراسات اهتمت بدراسة الرواية الأردنية من جانب، ومرت سريعاً على الجانب الآخر، ومما لفت انتباهي أن الدراسات تناولت الرواية الأردنية تاريخيا وتطويريا، كما تناولت فترات تطور الرواية الأردنية حتى (١٩٩٤)، فهي بالتالي لم تكن دراسة شاملة ومتكاملة لبناء السرد الروائي لما بعد (١٩٩٤).

لذلك فإن هذا البحث جاء لدراسة بناء السرد في الرواية الأردنية من (١٩٩٤-٢٠٠٠)، وبيان تقنياته وأساليبه السردية الفنية المتطورة والمتعددة، التي أدخلت الرواية الأردنية في خريطة الرواية العربية. فهدف الدراسة هو إلقاء المزيد من الضوء على روايات هذه الفترة بدراسة نماذج روائية تشكل صورة للموقع الفني والشكلي للرواية الأردنية، إضافة إلى تحليل هذه النماذج وفقاً للتقنيات السردية الحديثة وإبراز مضامينها الفنية.

ومن الدراسات السابقة للموضوع، دراسة (سليمان الأزرعي) المعنونة بـ(دراسات في القصة والرواية الأردنية)، حيث عالج فيها القصة والرواية الأردنية وبداياتها الأولى، منذ بداية السبعينيات وحتى نهاية الثمانينيات. أما دراسة (خالد الكركي): (الرواية في الأردن) فقد جاءت مقدّمة لموقع الرواية الأردنية منذ العشرينيات مروراً بالفترات الزمنية المتعاقبة وحتى منتصف الثمانينيات، مظهراً من خلال دراسته أهم الروايات وأبرز مضامينها وكتابها، كما تشتمل دراسة أخرى حرص مؤلفها على دراسة أبرز التشكيلات والمضامين الفنية المتعددة التي رافقت تطور الرواية، وذلك في كتابه (علامات على طريق الرواية في الأردن) للناقد (نزيه أبو نضال).

وتنوعت الدراسات المشتملة على دراسات تاريخية وأخرى تطبيقية على أعمال روائية أردنية تجريبية من مثل كتاب (إبراهيم السعافين)(الرواية في الأردن) الذي احتوى على تتبع دقيق من الباحث لمراحل تطور الرواية الأردنية حتى التجريبية منها، وكتاب(إبراهيم خليل) (الرواية في الأردن في ربع قرن١٩٦٨-١٩٩٩٣) وكتاب (فخري صالح) (وهم البدايات: الخطاب الروائي في الأردن)، وكتاب جديد للباحث (سليمان الأزرعي) (الرواية الجديدة في الأردن)، وكتاب (محمد القواسمة) الخطاب الروائي في الأردن)، وغيرها من الدراسات والأبحاث والملتقيات.

بالإضافة إلى ذلك فإن دراسة للباحث (فهد سلامة) جاءت بالإنجليزية وبعنوان (الرواية الأردنية (١٩٨٠-١٩٩٠) دراسة وتقييم)، التي اهتم فيها بدراسة البدايات والجذور الأولى للرواية الأردنية، وأبرز المضامين الروائية بتناوله لأعمال روائيين أردنيين هم من أبرز الرواد والتجريبيين والحداثيين.

وإن عملي هذا يسعى إلى إكمال مسيرة أولئك الباحثين، وذلك بدراسة ما فاتهم، واستكمال أعمالهم، من خلال تناول نماذج روائية أخرى، تنهض بالرواية الأردنية لتقف في مصافّ الروايات العربية، التي وجدت فيها نماذج متميزة تستحق الدراسة والبحث والتقييم.

ومنهجي في هذه الدراسة يسير في مسارين، الأول هو المنهج التاريخي الذي يوظف من خلال التمهيد بعرض مسيرة الرواية الأردنية منذ تباشير ولادتها وحتى (٢٠٠٠)، وبتناول هذه المسيرة وفقاً للروايات المكتوبة في تلك المراحل الروائية المتقدّمة.

وأما المسار الثاني فهو الذي يشتمل على منهجين نقديين وهما المنهج الوصفي الشكلاني الذي يهتم بالشكل العام والوظائفية وتقنيات السرد، والمنهج البنيوي الذي يهتم

بالبنية الروائية ودلالات علاقة ارتباطها مع بعضها، وأما اختيار هذين المنهجين فهو لكونهما المنهجين اللذين انتهت معظم الدراسات النقدية حولهما لإظهار ما جاء به الأوائل من إنجازات وأبحاث نقدية هامة أمثال جريماس، تودروف، بارت، وجينيت، وغيرهم.

تقوم طريقتي على اختيار ستة نماذج روائية من (١٩٩٤) وحتى (٢٠٠٠) محللة لبعض أجزائها الروائية، بإظهار تقنياتها وأساليبها السردية، ثم مصنفة إياها إلى فصول لغايات البحث، كما تستند الدراسة على البحث عن وجهات نظر النقاد والباحثين الأوائل في فن الرواية فتلتقط تلك النظرات وفقاً للمنهجين المشار إليهما آنفاً.

جاءت الدراسة في تمهيد وستة فصول، يقف التمهيد على التأطير التاريخي لمسيرة الرواية الأردنية منذ بداياتها وحتى (٢٠٠٠)، يتناول الفصل الأول منها المتن والمبنى الحكائيين، وما يندرج فيهما من أنظمة زمنية ثلاثة كنظام ترتيب الأحداث (الاسترجاع والاستباق)، ونظام الديمومة (التلخيص، الحذف، التوقف، المشهد الحواري)، ونظام التواتر (المفرد، المكرر، المجمل).

أما الفصل الثاني فإنه يتناول الحبكة والحوافز الروائية لسير الأحداث، بالإضافة إلى ذلك فإنه يقوم بتقييم الحبكة من خلال الأساليب الفنية المتبعة في سرد الأحداث وبناء الأحداث من (متتابع، متداخل، متزامن، مكرر)، كما يقف الفصل على اللغة الروائية وما أفصحت عنه من لغة الروائيين ولغة الراوي والشعرية ولغة المقدمات والافتتاحيات والخواتيم.

ويجيء الفصل الثالث لمعالجة الرؤية السردية من صيغة وصوت، وما يشتمل عليه النص من وجود راو يروي النص، وكيف يروي النص، و أما الفصل الرابع فإنهُ يتناول بناء الشخصيات الروائية وعلاقاتها بالبنية الروائية، ودراسة هذه الشخصيات من كونها (نامية ومسطحة)، وبتقسيمها إلى شخصيات الرجل النموذجية، وشخصيات المرأة النموذجية، وإبراز خصائصها ومميزاتها وتصوّراتها الفكرية والاجتماعية... الخ، وبالتالي تميزها عن الشخصيات الأخرى.

أما الفصل الخامس فيحمل عنوان (توظيف التناص)، ومعالجته وفقاً لوروده في النصوص الروائية موضوع الدرس، ومقارنتها مع النصوص الأخرى، التي تعالقت معها، ويحمل الفصل السادس عنوان (توظيف المفارقة)، والذي يعالج المفارقة نظرياً وتطبيقياً ودلالات هذا التوظيف والاستخدام، وتمييز أنواعه وملامحه المتعددة في النصوص الروائية.

وبعد، فإن هذه الدراسة تجيء خطوة أولى تستند على الخطوات السابقة التي

تناولت الحديث عن الرواية الأردنية، لتكوّن لبنة من لبنات البناء الروائي في الأردن خاصة وأن الأردنُ تعد العدّة للإحتفال بعمّان عاصمة الثقافة العربية في (٢٠٠٢)، لتحقيق المزيد من الإنجاز والتطور الفكري والثقافي.

ولا يفوتني الذكر أن أشكر أستاذي الدكتور علي عباس علوان لما تحلى به من سعة صدر وفكر، في تفضله بالإشراف على رسالتي، والذي وجّهني إلى العمل والمثابرة للوصول إلى الثمرة الدراسية في هذا البحث، كما أقدم عظيم امتناني إلى معلمي الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة المعلم الذي أرشدني منذ البكالوريوس وحتى الماجستير للتعرف إلى أساليب وتقنيات التحليل السردي الروائي، وأقدم شكري إلى الأستاذين الفاضلين الأستاذ الدكتور نبيل حداد والأستاذ الدكتور محمد المجالي اللذين أعطيا وقتهما وجهدهما لقراءة فصول الدراسة تمهيداً لمناقشتها.

وأخيراً ليس لي إلا التماس العذر ممن يجد في هذا العمل من هنات هنا وهنات هناك، وعذري في ذلك أنني لا أدعي الإحاطة بأطراف هذا البحث والإتيان بخارق فيه، بل حسبي أنني أخلصت الوفاء وأنا أعمل من أجل بيان مميزات وخصائص الرواية الأردنية المعاصرة، وما احتوته من مضامين وتقنيات سردية أثرتها، وهي بحاجة إلى أن تحاط بعناية الباحث.

وقديماً قال العماد الأصفهاني: "إني رأيتُ أنه لا يكتبُ أحد كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زِيدَ هذا لكانَ يُستَحسَن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهذا دليل على استيلاء النقص على جملة البشر". وأسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن يتقبّله بقبول حسن، وأن ينفع به الناس أجمعين.

والله من وراء القصد.

الباحثة

التمهيد

إن الحديث عن مسيرة الرواية الأردنية الحديثة، لا ينفي تجاوز مراحل البدايات الأولى، التي كانت بمثابة الخيط الأولي الذي دفع بالرواية الأردنية إلى حيز الوجود، واتخاذ المكان والحيز على خريطة الرواية عربياً وعالمياً، فلا بد إذن من الوقوف السريع على تلك البدايات التي شكلت امتداداً جذرياً حقق التميز والنضج الحقيقي للرواية الأردنية فيما بعد، وخاصة حين تأثرت بالتيارات والاتجاهات والحركات النقدية الحديثة على صعيد الشكل والمضمون[١].

تتسم مرحلة البدايات أو كما سمّاها النقاد مرحلة (الريادة والتكوين)[٢]، بوجود عددٍ من الروائيين الذين نحوا منحاً خاصاً بهم، على وفق الإمكانيات المتاحة لهم، فكتبوا في المضامين السياسية متعمقين في مصطلحات القومية والوطنية، مضيفين إليها المضمون التاريخي التسجيلي، فأفسحوا المجال للخيال كي يوظف هذه المضامين فنيا[٣].

---

(١) ينظر، إبراهيم السعافين وآخرون: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية (أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول "٢٢-١٩٩٢/٨/٢٤")، منشورات وزارة الثقافة، دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٤: ٢١.

(٢) ينظر، خالد الكركي: الرواية في الأردن (مقدمة)، نشر بدعم من الجامعة الأردنية، عمان، د. ط، ١٩٨٦: ١٥، وينظر كذلك، نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة عمان، ط١، ١٩٩٦: ٢١.وإبراهيم السعافين:الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن،عمان، ط١،١٩٩٥: ١١. وكذلك
Fahd. Salameh: The Jordanian Novel (1980-1990) Astudy and an Assessement, Ministy of cultural, Amman, first bublished, 2000: 17.

(٣) ينظر، خالد الكركي: الرواية في الأردن: ١٥-٢٢. وإبراهيم السعافين: الرواية في الأردن: ١٩، و حمودة زلوم: في الرواية الأردنية، الزرقاء ،د.ن،٦:١٩٩٢-٨. ومن روايات تلك المرحلة على سبيل التمثيل لا الحصر: أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا – لروكس العزيزي، المجد المنحوت – لعبد الحميد الأنشاصي، فتاة من فلسطين، وفتى من دير ياسين – لعبد الحليم عباس، وغيرها كثير.

ففي العقود الثلاثة الأولى من القرن الماضي (العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات)، لم تكن الرواية الأردنية قد ولجت إلى عوالم التشكيل الروائي الفني، حيث إن العناصر المكونة للعمل الروائي لم تكن ترتبط فيما بينها، فمن ناحية الزمن كان تاريخياً أكثر منه اجتماعياً أو فلسفياً، بالإضافة إلى ذلك فإن السرد كان خالياً من الاهتمامات الفنية وبخاصة القدرات اللغوية والأسلوبية البلاغية، التي لم تكن تسير إلا في إطارها التقليدي الساذج، وهم بذلك كانوا يعدونها أعمالاً روائية تدخل ضمن ما يسمى بالقص الروائي[1].

أما في عقدي (الخمسينيات والستينيات) فقد تقدمت الرواية الأردنية من ناحية واحدة، وهو الارتقاء بمستوى الإطار الروائي وتكوينه الكلي العام،أما الأبعاد والعناصر السردية فإنها لم تقم بينها علاقات جدلية فنية، بل ظلّت كما بدأت أبعاداً يسهل تفكيكها وفصلها عن بعضها، كما أن اللغة بقيت على حالها لغة ارتداد وليست لغة امتداد، لكونها لم تغامر في تراكيب جديدة بل دارت في قالبي التكرار والتقليد[2].

اتخذت مضامين هذين العقدين ملامح اجتماعية،عاطفية، ورمزية، كرّسها الروائيون لتصوير شرائح من المجتمع تعاني البؤس والضياع، وبعضها يصوّر العلاقات العاطفية التي كانت ترتبط بمصير الشعب والأمّة[3]، إلا أن هذه النصوص لم تكن ترقى إلى مستوى الفن الروائي،إذ إن بعضها كان يقوم على حبكة ساذجة غير مكتملة، وبلغة ركيكة تقترب من أساليب القص الساذجة[4].

---

(١) ينظر، إبراهيم السعافين: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية: ٩٦. . وخليل إبراهيم: الرواية في الأردن في ربع قرن١٩٦٨-١٩٩٣،دار الكرمل،عمان،ط١،٦:١٩٩٩٤، وسمير قطامي: الحركة الأدبية في الأردن(١٩٤٨-١٩٦٧)،وزارة الثقافةوالتراث القومي،عمان،١٩٨٩: ١٧١.ومحمد العطيات :القصة الطويلة في الأدب الأردني،وزارة الثقافة والفنون،عمان د.ت:٢٨

(٢) ينظر، إبراهيم السعافين:الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية: ٩٦.

(٣) ينظر، خالد الكركي: الرواية في الأردن: ٢٨ وما بعدها، وسمير قطامي: الحركة الأدبية في الأردن: ١٩٣، ومحمد العطيات: القصة الطويلة في الأدب الأردني: ٦٤، ومن روايات هذين العقدين: القبلة المحرمة – لصبحي المصري، صراع في القلب – لمحمود عويضة، وسبيل الخلاص – لسليمان المشيني، واهيفاء – لنعمان أبو عيشة، وغيرها.

(٤) ينظر، إبراهيم السعافين: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية: ٢٥-ومحمد العطيات: القصة الطويلة في الأدب الأردني: ١٢٨، وعبد الله إبراهيم: بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة، م. أفكار، ع(١٣٥)، ١٩٩٩: ٣٣.

إن عدم التوازن الفني الذي أحدثته روايات تلك المرحلة، كان قد نجم عن محدودية الرؤية الفنية، من حيث إقامة علاقة جدلية فنية في شبكة العلاقات بين العناصر المكونة للعمل الروائي، وعلى الرغم من هذه المحدودية فقد كانت المرحلة خصبة من حيث الكم[١]، إذ بلغ عدد الروايات الصادرة فيما بين الأعوام (١٩١٢-١٩٦٦) هي(٣٧) رواية[٢]، حاول الروائيون من خلالها إقامة معمار فني من خلال البناء الفني، الوصفي والعاطفي، والانفعالي،دون أن تبلغ العلاقات بين العناصر الفنية مداها[٣]. وهذه الفترة هي نوع من التذبذب النقلي التي عايشتها الرواية الأردنية ونقلتها إلى مرحلة جديدة[٤].

وبعد النصف الثاني من الستينيات، فإن الرواية الأردنية دخلت في المرحلة التأسيسية الفعلية، إذ إنها أقامت لنفسها الأرضية الصلبة التي انطلقت منها[٥]، وخاصة بعد نكسة حزيران التي عملت على "إخراج الوعي الروائي الحقيقي في الأردن من حيز القوة إلى حيز الفعل"[٦]، فشكلت حرب حزيران منطلقاً حقيقياً لولادة الرواية الأردنية شكلاً ومضموناً[٧].

---

(١) ينظر، إبراهيم السعافين: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية: ٩٧-٩٨.

(٢) ينظر، نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن: ١٢.

(٣) ينظر، عبد الرحمن ياغي: مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٠: ١٥.

(٤) Fahd Salameh: The Jordanian Novel: 20-27.

(٥) وهي رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير السبول، و(الكابوس) لأمين شنار، و(أوراق عاقر) لسالم النحاس، ينظر، إبراهيم السعافين: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية: ، وعبد الله إبراهيم: بناء السرد في الرواية الأردنية: ٣٣.

(٦) غسان عبد الخالق: الغاية والأسلوب (دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن)، أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٠: ١٨.

(٧) ينظر، خالد الكركي: الرواية في الأردن: ٦٣-٧٠.

وقد حملت هذه الروايات الهموم الفلسطينية الحزيرانية، متضمنة قضايا اجتماعية وأخرى واقعية تسجيلية[1]، تدفع بالأحداث إلى الانخراط مع الواقع العام للمجتمع، وبذلك فقد أخذت شبكة العلاقات الفنية تنضج، وأصبح النص الروائي مفتوحاً على غيره من النصوص غير مغلق[2]، وازداد الاهتمام بلغة السرد والحوار والوصف والمنولوج وغيرها من العناصر السردية[3]، فصدرت حوالي (٧٨) رواية منها (١٢) رواية هامة على الصعيد الفني[4].

وفي عقد (الثمانينيات) حاولت الرواية الأردنية التخلص من التقليدية مرتقية بأساليبها وتقنياتها الفنية، وأصبح الروائي لا يُقبل على إبداع نصه الروائي إلا بعد أن يتحقق من قدرته الفنية على امتلاك الرؤية الفنية لصياغة الأحداث، وذلك كي يحقق عملاً لا يشكل تكراراً لما سبق من أعمال[5].

---

(١) ينظر، خالد الكركي: الرواية في الأردن: ٦٠ وما بعدها.

(٢) ينظر، عبد الرحمن ياغي: مع روايات في الأردن: ١٨.

(٣) ينظر، خالد الكركي: الرواية في الأردن: ٧١، ٧٣، ٧٥، وإبراهيم السعافين: الرواية الأردنية: ٩٥، وخليل إبراهيم: الرواية في الأردن في ربع قرن: ٦.

(٤) ينظر، نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن: ١٤.

(٥) ينظر، إبراهيم السعافين: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية: ١٠٠، وغسان عبد الخالق: الزمان -المكان- النص (اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن)، دار الينابيع، عمان، د. ط، ١٩٩٣: ٩، وفخري صالح: رواية التسعينيات في الأردن، م. أفكار، ع(١٥٠)، ٢٠٠١: ١٠٦.

وبذلك فإن مفهوم الحداثة[1] كان قد تجلى في الرواية الأردنية في النصف الثاني من القرن العشرين فامتلك الروائيون الأدوات الفنية مستخدمين إياها بمهارة كسرت معظم الحواجز التقليدية التي سادت سابقاً، فتعددت الأساليب الفنية السردية بين "السرد المرتبط بالموضوع وبالخط الزمني الممتد، وبين تفتيت النص وتشظيه بعد تحييد خط الزمن الممتد، والموضع المحور المهم في تماسك بنية السرد الروائي"[2]، وهذا التعدد كان ناجماً عن ما اعتمدته النصوص من هدم العوالم الواقعية والحضارية، والاعتماد على عوالم موغلة في الخيال والتهكم ممتلكة بذلك القدرة على الإبداع والتحطيم في وقت واحد[3].

ومما اعتمدته نصوص الثمانينيات والتسعينيات استخدام الوثائق التاريخية لتسجيل الهموم الواقعية[4]، وإشكالية اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب باستخدام الثنائيات المتضادة[5]، وإشكالية الاغتراب العربي في البلاد العربية التي عولجت بشكل فني متميز[6]، حيث دخلت كثير من هذه الروايات تحت ما يسمى بـ"روايات الترجمة الذاتية والأدب النفسي"[7]، وبالإضافة إلى ذلك فقد برزت روايات استحوذت على نماذج

---

(1) الحداثة، التحديث، المعاصرة هي مصطلحات دخلت إلى الأدب والنقد في بدايات القرن العشرين، وللمزيد عنها ينظر، مالكم برادبري وجيمس ما كفارلن: الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ج١: ١٧-٥٥.

(2) حسن عليان: تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن، ضمن أوراق المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب والفنون (٥-٧) ديسمبر/ ١٩٩٩، بعنوان (الحداثة وما بعد الحداثة) تحرير: صالح أبو أصبع وآخرون، جامعة فيلادلفيا، عمان، ٢٠٠٠: ٤٦٩، وإبراهيم السعافين: الرواية في الأردن: ٢١٩، وقد أفرد فصلاً خاصاً عن رواية التجريب في الأردن.

(3) ينظر، مالكم برادبري: الحداثة: ٢٦.

(4) من مثل رواية (وجه الزمان –لطاهر العدوان)، ورواية (وتشرق غرباً – لليلى الأطرش)، ينظر، إبراهيم خليل: فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١:١٧، وإبراهيم السعافين: الرواية في الأردن: ٦٦، ٧٥.

(5) كروايات (ليلة في القطار – لعيسى الناعوري، والمتميز – لمحمد عيد، وبدوي في أوروبا – لجمعة حماد)، ينظر، خالد الكركي: الرواية في الأردن: ١٢٨، وإبراهيم السعافين: الرواية في الأردن: ٤٥، ٦٢.

(6) كروايات (نعاس فارس – لأحمد الزعبي، وعو – لإبراهيم نصر الله، وجمعة القفاري – لمؤنس الرزاز)، حيث أظهرت أزمة المغترب والمثقف الذي يمكن ردها إلى تفاعل العوامل الشخصية مع الظروف المحيطة به، فيعيش الإنسان حالة أقرب ما تكون حالة اغترابية عن الوطن والمجتمع والواقع، ينظر، نبيل حداد: أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، م. مؤتة للبحوث والدراسات: مج (١٠)، ع (٢)، ١٩٩٥: ٢٣١ وما بعدها.

(7) خالد الكركي: الرواية في الأردن: ١٢٤.

لمجتمع الأعمال بالتركيز على المقدرات المالية التي تتمتع بها شخصيات تلك النصوص، وخاصة بعد ظهور النفط الذي حقق ثورةً في المجتمعات[١].

بالإضافة إلى ذلك فقد جسّدت بعض النصوص أثر التحولات الاجتماعية التي رافقت حركة التطور التاريخي للمجتمعات، كرواية (حوض الموت)[٢] التي تحمل في طياتها شريطاً من الاسترجاعات التاريخية لأثر التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي رافقت تطور مجتمع (الطفيلة)، إذ سارت الرواية منذ أن كان مجتمعاً رعوياً وحتى تطوره وتحوله إلى مجتمع مدني متحضر من خلال أحداث روائية تاريخية حينما كانت المنطقة تحت الحكم التركي وحتى منتصف الخمسينيات.

أما رواية (شارع الثلاثين)[٣] فإنها تقدم مشهداً من مشاهد التقدم الاجتماعي من خلال التركيز على الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية وذلك من خلال صورة الحجة (رفقة) التي رفضت بداية فكرة التطوير عبر تمسكها بـ(براكيتها)، فهربت من المكان بعد أن امتد العمران والتطور وشعرت بأن الأرض ضيقة بالنسبة لها.

وتعلن رواية (وصف الماضي)[٤] عن التحول الاجتماعي في مخيم من المخيمات الفلسطينية، وذلك عن طريق الاسترجاعات والأحلام الخيالية التي دارت في مخيلة الفتى الفلسطيني، الذي تعلق بآمال الطفولة وأحلامها. وكذلك فقد اجتازت رواية (حنتش بنتش)[٥] عتبة وصف المكان العام بالتركيز على واقع مخيم في (اربد) وأثر التحولات الاجتماعية عليه وانعكاسها على شخصيات ذلك المخيم التي تمسكت بالماضي وهشمت الحاضر عن طريق استرجاع أحداث اجتماعية تاريخية متعددة[٦].

---

(١) كروايات: (المدير العام – لزياد قاسم، الكومبرادور – لمؤيد العتيلي، والحياة على ذمة الموت – لجمال ناجي)، ينظر لمزيد من التوضيح في مقالة: نبيل حداد: الرواية في الأردن ونماذج مجتمع الأعمال، م. مؤتة للبحوث والدراسات، مج (١١)، ع (٦)، ١٩٩٦: ٩ وما بعدها.

(٢) سليمان القوابعة: حوض الموت، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ط١، ١٩٩٤.

(٣) محمد القواسمة: شارع الثلاثين، مطابع الدستور، عمان، ط١، ١٩٩٤.

(٤) غسان زقطان: وصف الماضي، دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٥.

(٥) محمود عيسى موسى: حنتش بنتش، اللجنة الشعبية الأردنية لدعم الانتفاضة، عمان، ١٩٩٥.

(٦) ينظر، جريس سماوي (محرر): دراسات في الرواية العربية (الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر ١٩٩٧)، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٨: ٣٠.

أما رواية (ذيب الصالح)[1] فقد استكملت استحضار الذاكرة التي شهدتها الأربعينيات والخمسينيات والتحولات التي عاشها الأردن والعالم العربي، عن طريق رسم بنية ارتباط الإنسان بالأرض والتاريخ والجماعة، من أجل مواجهة الدمار والخراب الذي لحق بالذات الإنسانية العربية.

ومن الروايات التي عالجت الأحداث التاريخية الاجتماعية ما اختصت به رواية (دمعتان على خد القمر)[2]، إذ رسم الكاتب فضاءً نصياً يصف المكان من خلال الاهتمام بزمن الرواية التاريخي في أثناء حرب أيلول (١٩٧٠)[3].

ولجأ الكتاب إلى تقنيات "الأحلام، وتيار الوعي، والمنولوجات الداخلية، والعجائبية الغرائبية، والمفارقة..."[4]. مع الاهتمام بالتراث عن طريق إعادة بنائه على وفق رؤية جديدة تتلاءم مع الغرض الذي يود الأديب أن يحققه[5]، فروايات الحداثة التي لجأ كتابها إلى العجائبية الغرائبية واستدخال التراث، لم تبتعد عن أزمات العصر المادية والروحية[6]، وهذا ما أسسه من راد هذا الاتجاه، فروايات مؤنس الرزاز الأخيرة، سارت باتجاهين: الأول هو الاتجاه الواقعي، والثاني هو الاتجاه الغرائبي والتداعي عبر تيار الوعي واللاوعي، كشخصيات "زرقاء اليمامة" وتنقلها بين عالم الضاد العجائبي والعالم الواقعي العادي، وهذه الشخصية منتزعة من صميم التراث العربي، بالإضافة إلى ذلك فقد وظف الروائي شخصية "علاء الدين" المأخوذة من القصص العربي، ومن التراث العالمي ما جاءت به شخصية كل من"روميو و جولييت"[7]، وقد خالط هذه الأجواء الأحلام والكوابيس التي جاءت من خلال شخصية "مختار" و(طاقية الاخفاء) التي

---

(١) موسى الأزرعي: ذيب الصالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.

(٢) محمد السناجلة: دمعتان على خد القمر، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.

(٣) ينظر، محمد القواسمة: الخطاب الروائي في الأردن، دار الفارس، عمان، ط١، ٢٠٠٠: ١٧٧-١٧٨.

(٤) ينظر، طراد الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية، منشورات أمانة عمان الكبرى، مطابع الدستور التجارية، عمان، د. ط، ٢٠٠٠: ٨. وبذلك فقد ظهرت مفردات جديدة دخلت قواميس الكتاب المحدثين من مثل "مفارقة، تعقيد، توتر، بناء، غموض، صرامة"، وقد أشار إليها مالكم برادبري الحداثة: ١٥٨ وما بعدها.

(٥) ينظر، حسن عليان: تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن: ٤٧٠.

(٦) ينظر، طراد الكبيسي:قراءات نصية في روايات أردنية: ٧.

(٧) مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

ساعدته على الانتقال عبر الواقع والحلم[1]، وهناك شخصيات جسدت غرابة الأطوار في علاقاتها مع العالم الواقعي والعالم المتخيل، كشخصيات "معتصم،هيام، عاصي"وقدراتهم الخارقة التي أعطتهم المزيد من الغربة والضياع والتشتت[2].

وتقدم رواية (حارس المدينة الضائعة) صورة للغربة الروحية التي مني بها الإنسان العربي في مدينة تعج بالحياة ،لم يجد "سعيد" أن فيها حياة،وذلك عن طريق تداعي الوعي واللاوعي بأسلوب الحلم الذي رافق النص[3].

وكذلك الحال في نص(أعمدة الغبار)التي يتداخل الواقع بما هو فوق الطبيعي، وتتشظى الأحداث وتتفكك لتعطي المزيد من الغربة والشعور بالذنب إزاء ضياع الوطن المتمثل في "صبا"[4].

وبذلك فإن رواية الحداثة الأردنية ظهرت بشكل جديد من خلال مستويين فنيين هما:

أولاً: المستوى المتعلق بالرؤية الفنية التي تُوظّف من خلال الاعتناء بوصف المكان، ورسم الشخصيات بأنواعها، مع الاهتمام بالرؤية السردية الفنية التي تقيم مزيداً من الارتباطات الفنية بين شبكة العناصر المكونة للعمل الروائي.

ثانياً: المستوى المتعلق ببنية الخطاب الروائي، والموظف من خلال اللغة الروائية المتسمة بالصفاء والتجريد والشعرية بملامحها المتعددة، إضافة إلى ذلك فقد تعددت أبنية وأنظمة السرد الروائي الملتحمة بالعجائبية الغرائبية، وبالتناص ، والمفارقة، والثنائيات الضدية وغيرها من الأساليب[5].

---

(١) مؤنس الرزاز: حين تستيقظ الأحلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

(٢) مؤنس الرزاز: عصابة الوردة الدامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

(٣) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.

(٤) إلياس فركوح: أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.

(٥) ينظر، طراد الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية: ٨-٩، وسليمان الأزرعي: الرواية في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٧: ٤٠.

وأعطى هذان المستويان ميزة تميزت بها النصوص الروائية الأردنية المتسمة بالحداثة والتجريبية، ونتج بالتالي التفاوت الفني والأسلوبي من روائي إلى آخر، وخاصة حين يقوم الروائي بمحاولة ابتكار مفردات لغوية وتركيبية خاصة به وأساليب واستراتيجيات تحتوي الوعي المستجد بثقل وضغوط الواقع وهمومه، مستحضراً في ذلك شريكاً هدفه التفاعل الجاد الذي لا يتوقف عند يقين ما، بل إنه يعطي الوجه الأوضح والواقع المؤلم الذي يحياه الإنسان[١].

وظل خط الحداثة الذي التزمته الروايات متصلاً بالكوارث والانهيارات التي عمقت حالة الشعور بالتمرد على ذلك، من خلال عكس تلك الانهيارات في أسلوب يكشف عنها فنيا[٢]، أما الخط الكلاسيكي التقليدي فقد التزمته معظم الروايات التي تبحث عن الواقع الاجتماعي بأسلوب تقليدي سائر نحو الحداثة في غالبية أساليبه[٣].

وقد أكد الروائيون الأردنيون حضورهم البارز،إذ إنهم تحرروا "من التقليد والارتياب التهكمي بالمطلقات السردية بما فيها الزمنية والمكانية"[٤]، فكان أن امتازت الحداثة الروائية بتلك النزعة التجريدية التي تعني التحلل من التقاليد الشكلية واللغوية[٥]، واحتوائها على أسلوب "تيار الوعي"[٦]، أو ما سمّاه الإنجليز بـ"مسيل الوعي"[٧]، الذي ثار على "الزمن الخارجي ووسع دائرة تصوير الحالات النفسية للشخصيات"[٨]، ومن

---

(١) ينظر، محسن جاسم الموسوي: الهوية والرغبة والالتباس: قراءة في اتجاهات الكتابة السردية في الأردن، م. أفكار، ع ١٣٣، حزيران، ١٩٩٨: ٢٤.

(٢) ينظر، نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن: ٢٨-٢٩.

(٣) ينظر، ن: ٢٣-٢٤وينظر كذلك، عبد الله رضوان: في الرواية الأردنية ملامح واتجاهات، م. أفكار، ع(٧٦)، ١٩٨٥: ٣٦.

(٤) حسن عليان: تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن: ٤٧٠.

(٥) ينظر، مالكم برادبري: الحداثة: ٢٤.

(٦) روبرت همفري: تيار الوعي، ت: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت، : ٢٤-٢٥.

(٧) والتر ألن: الرواية الإنجليزية، ت: صفوت عزيز جرجس، م: مرسي سعد الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، والهيئة المصرية العامة للكتاب (مشروع نشر مشترك)، د. ت: ٣٥٦.

(٨) روبرت همفري: تيار الوعي: ٢٤.

أشهر من راد هذا الأسلوب جويس، وفرجينيا وولف، ودورثي تشاردسون وغيرهم[1]، إذ إنهم اتبعوا طريقة جديدة "في تصوير الوعي في ذاته في سريانه لحظة بلحظة"[2]، وهذه الطريقة كانت الشعار الذي انطلقت منه مدرسة تيار الوعي وهو "أن كل شيء يدخل الوعي يبقى هناك لحظة الحاضر"[3].

وهذا التأكيد من الروائيين الحداثيين أدى إلى إنتاج نصوص روائية تتسم بالحداثة والتجريب، من حيث الشكل والمضمون، فاتسمت فترة التسعينيات وبداية الألفية بالفن الروائي الحديث، الذي تعامل مع مفهوم الحداثة وأعطى الرواية سمة التشظي والتفكك وصارت الرواية "نقداً للواقع وللسخرية منه"[4]، وعكف النقاد والباحثون على دراسة تلك النصوص الحديثة وعالجوا تقنياتها وأساليبها الفنية منطلقين من المصطلحات والمفاهيم التي أطلقها النقاد الأوائل من غربيين وعرب[5].

إن تعدد المحاولات الروائية في السنوات الأخيرة مردّه تلك التحولات الاجتماعية التي جعلت من الإبداع مرآة تعكس ذلك الواقع ونقده، وهو بالتالي فرض أشكال كتابية جديدة تتجاوز في تعقيدها وتشظيها الكتابات التقليدية السابقة[6].

واستكمالا لما بدأته تلك الدراسات ، فقد قامت الباحثة بقراءة ما يزيد على العشرين رواية، تقع بين المستويين والخطين السابقين، واختارت منها ستة أعمال روائية ستحاول إضافة الجديد إليها، إلى جانب الأبحاث والدراسات التي تناولت جزءاً من هذه النصوص.

---

(١) ينظر، والتر ألن: الرواية الإنجليزية: ٣٥٤.

(٢) م. ن: ٣٥٤.

(٣) روبرت همفري: تيار الوعي: ٦٣.

(٤) حسن عليان: تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن: ٤٧١.

(٥) ومن تلك الدراسات: طراد الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية، عبد الرحمن ياغي: مع روايات في الأردن في نماذج تطبيقية، غسان عبد الخالق: الغاية والأسلوب، نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن، وسمير قطامي: الحركة الأدبية في الأردن، ومحمد القواسمة: الخطاب الروائي في الأردن، وإبراهيم خليل: الرواية في الأردن في ربع قرن، وسليمان الأزرعي: الرواية الجديدة في الأردن، وفخري صالح: وهم البدايات (الخطاب الروائي في الأردن)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣، وغيرها كثير لا مجال لحصرها هنا.

(٦) ينظر، فيصل دراج: رواية الثمانينات في الأردن، م. أفكار، ع(١٠٧)، ١٩٩٢: ١٣٤..

فروايات "(الرقص على ذرى طوبقال) لسليمان القوابعة[1]، و(الموت الجميل) لجمال أبو حمدان[2]، و(أعواد ثقاب) لرفقة دودين[3]، و(رجل وحيد جداً) ليحيى عبابنة[4]" تمثل جميعها روايات خط الحداثة والمعاصرة.

في حين أن روايتي "(شجرة الفهود) لسميحة خريس[5]، و(نجم المتوسط) لعلي حسين خلف[6]، تمثلان المستوى التقليدي الكلاسيكي، فنياً ومضمونياً.

فروايتا المستوى التقليدي الكلاسيكي تقفان على جملة من التغيرات الاجتماعية والسياسية، في خضم الأحداث التي وقعت إبان الفترة التي تعالجها، و(شجرة الفهود) من خلال تناول شخصية "فهد الرشيد" تقيم توازناً فنياً بين علاقة الفرد بالمجتمع، وعلاقة المجتمع ببقية المجتمعات الأخرى، وعلاقة ارتباط الفرد بالأرض، وعلاقة ارتباط المجتمع بالأرض، وذلك عن طريق تتبع مراحل تاريخية من حياة الأردن بدءاً من الثورة العربية الكبرى وحتى أحداث القرن الماضي.

أما رواية (نجم المتوسط) فهي تتناول صورة مصر إبان حرب النكسة (١٩٦٧) ووضع الأفراد في تلك الفترة، وارتباطهم بالأرض والوطن، الذي كان حلمهم في إقامة وطن عربي واحد خالٍ من الحدود ونقاط التفتيش، يمتد من المحيط إلى الخليج، فكان أن تنقلت أحداث الرواية من الهموم الصغيرة، إلى حالات اشتباك فقيام الكارثة الكبرى بنكسة حزيران.

---

(١) دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٨، (أشار نزيه أبو نضال في علامات على طريق الرواية في الأردن، إلى أن أول سنة نشرت فيها هي: ١٩٩٤، إلا أن اعتمادنا كان على التوثيق السابق).

(٢) دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٨.

(٣) دار الفارس، عمان، ط١، ٢٠٠٠.

(٤) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

(٥) دار الزاوية، عمان، ط١، ١٩٩٥.

(٦) دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩٦.

أما روايات خط الحداثة، فإنها تسير عبر التطورات التقنية الحديثة والمعاصرة من حيث الرؤية والتشكيل، حيث تعكس (الرقص على ذري طوبقال) ذلك الانهيار العربي الذي أحدثه الاستعمار الفرنسي في (المغرب)، وتباين مستوى علاقات أفراد الشعب بالمستعمر، مع الاهتمام برسم صورة لمساعدي الاستعمار من أبناء البلد، كشخصية "الرياحي"، بالإضافة إلى ذلك فقد كشفت الرواية صورة عن الجمال الطبيعي الذي تتميز به المغرب، فتنقل الراوي بين المناطق المغربية، وقام بربطها بالبلدان العربية الأخرى. كما اهتم الراوي بجانب العلاقات الاجتماعية والثقافية، التي ظهرت بشكل واضح ومباشر، إذ راوح في استخدام اللغة الروائية مركزاً على "الشعرية" بكثير من الوضوح.

أما جدلية العلاقة بين الموت والحياة، وسرّ ارتباطهما بالثنائيات الجدلية "الثنائية الضدية"[1]، كالحب والكره، الليل والنهار، النقصان والكمال،الظل والخيال، فقد ظهرت جميعها في نص (الموت الجميل)، والذي بناه الراوي بشكل ملفتٍ للنظر خاصة اهتمامه بالنصوص الفلسفية والصوفية التي تجلت من خلال التعبير الفني والشعري الذي اعتمده الروائي في نصه، معتمداً على ما أورده بعض الكتاب من آراء وأقوال في الحياة والموت والليل والنهار.

وتنطلق (أعواد ثقاب) في تناول جانب من الانهزامات التي مُني بها الإنسان العربي في ظل ظروف الانفجار المعلوماتي، الذي أفقد الإنسان وجوده الحقيقي والفعلي على أرض الواقع، مع الاهتمام بالظروف الجذرية الأولى التي رافقت الإنسان منذ نشأته على تلك الأرض، من خلال تناول شريحة من المجتمع مثلتها الروائية بمجتمع (الهجيج)، وانتقت من بينهم صورة (صالح) التي تعالقت مع صور المجتمع الحديثة، التي آلت نهايتها إلى الصراع الدائم مع تلك التطورات التقنية.

في حين إن (رجل وحيد جداً) تتخذ مساراً آخر في العبور إلى معالجة إشكالية وضع الإنسان الراهن الذي يشعر بالغربة والتيه والضياع بعد وجود سلسلة من الانهيارات والتطورات التي رافقت وجوده، متمثلة بشخصيتي "يوسف" الإنسان الباحث عن الأمن والحياة البعيدة عن المنازعات والخصومات، و"ماريانا" التي تمثل الأمل والحقيقة والأمن الذي يتشبث به الإنسان العربي.

---

(١) سليمان الأزرعي: الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٤٠

إن هذه النماذج الروائية، تشكل في مجملها فنيا وشكليا جانبا هاما من جوانب الرواية الأردنية التي ارتقت بمضامينها وأساليبها الفنية، وتحمل في كل منها رؤية تفردية خاصة بها، عملت على عكس وعي الروائي بالحداثة والتقنيات الفنية المختلفة، وبخاصة رؤيته الحداثية التي تميل إلى النسبية، وذلك لانعدام الحقائق الثابتة على صعيد الشكل والمضمون[1].

وروايات الحداثة هذه تحمل وتقدم شخصيات روائية في حالات قلقة متمردة رافضة للواقع، وذلك على أرضية واقعية متشظية في كثير من جوانبها، من مثل تلاحم الحلم بالواقع،وهو من أكثر الأشياء وضوحاً في نصوص الحداثة،وخاصة أن الروائي يقوم برسم واقع فني مواز للواقع الموضوعي[2].

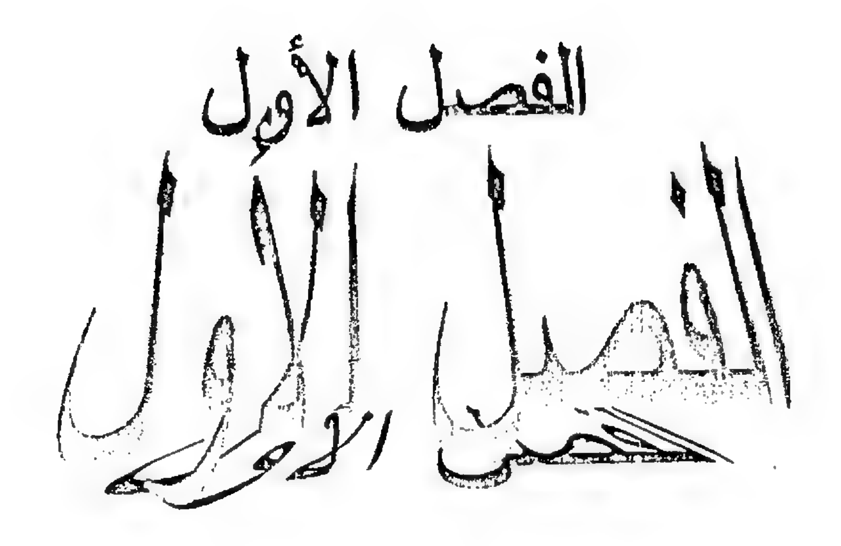
ولذلك فإن هذه المجموعة من الروايات اختيرت وبشكل أساسي للدراسة والتحليل بوصفها تشكل فنياً وشكلياً جانباً هاماً من جوانب الرواية الأردنية و هي في الوقت نفسه تسد فراغ الدراسة والبحث في هذه المرحلة الزمنية، حيث وجدنا في هذه النماذج التي اخترناها مادة للدرس والتحليل والبحث، وقد ارتقت بمضامينها وأساليبها الفنية.

وتم استبعاد المعيار القيمي عند الاختيار، وحصر السبب في أنها روايات تمثل خطي الحداثة والتقليد ستقوم الباحثة بالبحث فيها وفي تقنياتها السردية على وفق المناهج النقدية المتجددة، لتقف إلى جانب الدراسات الأخرى التي تناولت الروايات ذاتها.

---

(١) ينظر، حسن عليان: تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن: ٤٧٠.

(٢) ينظر، أحمد المصلح:البطل النقيض في الرواية الأردنية،م.أفكار،ع(٧٤)،١٩٨٥: ٦٦ وما بعدها.


الفصل الأول

المتن والمبنى وبناء الزمن الروائي

أولاً: نظام الترتيب الزمني:

أ- الاسترجاع

ب- الاستباق

ثانياً: نظام الديمومة:

أ- تسريع السرد

١- التلخيص

٢- الحذف

ب- تعطيل السرد

١- المشهد الحواري

٢- الوقفة

ثالثاً: نظام التواتر:

أ- حكاية المفرد والمكرر

ب- الحكاية التكرارية

جـ- الحكاية الترددية

المتن والمبنى

إن الولوج إلى عوالم الرواية، مع تطور المفاهيم النقدية للرواية الجديدة، يحتاج إلى مهارة فنية نقدية مدروسة، وذلك عن طريق الاعتماد على القراءة العميقة والدقيقة للتصورات النقدية، واتخاذ زوايا النظر المختلفة للنقاد الآخرين بعين الاعتبار. وهذه القراءة تنسب إلى "نوع من القراءة الخلاّقة"[١] التي أطلقها (إمرسون). ويشير (بيرسي لوبوك) كذلك إلى أن الروائي يصنع روايته بحرية مطلقة، وبطريقة تحيط الناقد البارع بالحيرة التامة[٢].

والروائيون يتبعون الأساليب المتعددة في الكشف عن عناصر العمل الروائي، فيعبر عنها النقاد بجمل ومصطلحات تدخل إلى عنصر الرواية[٣]، وإن أول شيء يكشف هذه العناصر هو معرفة كيفية بناء الرواية، وهذه في نظر (لوبوك) تعد هدماً صريحاً للمتعة الروائية[٤].

إلا أن التعرف إلى هذه المصطلحات البنائية للرواية، سيعطي بالمقابل عملية اكتشاف يتواصل الروائي من خلالها مع الناقد لإبراز تميزه الروائي[٥]. بناءً على ذلك فإننا سنقوم بدراسة المتن والمبنى الحكائيين اللّذين يعدان الركنين الأساسيين للكشف عن اللعبة الروائية فنياً ودلالياً.

لقد ميز الشكلانيون الروس بين (المتن) و(المبنى) الحكائيين، فالأول منهما هو عبارة عن المواد الخام في القصة، أما الثاني فهو عبارة عن تلك العمليات التحويلية لهذه المواد عن طريق استخدام عبارات وكلمات وأساليب سياقية فنية مختلفة، تتطاوع مع الأسلوب الفني الذي يسير عليه الكاتب[٦].

---

(١) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ط٢، ٢٠٠٠: ٢٧.

(٢) ينظر، م. ن: ٢٨.

(٣) ينظر، م. ن: ٣١.

(٤) ينظر، م. ن: ٣٢.

(٥) ينظر، م. ن: ٣٢.

(٦) ينظر والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٨: ١٣٩-١٤٠.

يعرّف (توماشفسكي) المصطلحين على وفق المنظور الشكلاني السابق فيقول: "إننا نسمّي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها خلال العمل...، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا..."[1].

ومن التحديد السابق لمصطلحي المتن والمبنى، فإن (تودروف) طوّر على إثرهما القصة التي تقابل المتن، والخطاب الذي يقابل المبنى الحكائي[2]، فالقصة إن كانت شفوية أم مكتوبة، فإنها تحمل في مفهومها مجموع الأحداث المتسلسلة والمترابطة، وعلاقة هذه الأحداث بعناصر تفاعل الشخصيات معها[3]، وترتبط القصة كذلك بالحكي الذي يتم التمييز فيه بين منطق الأحداث وبين الشخصيات وعلاقتها مع بعضها[4].

في حين إننا نجد في المبني الحكائي أو (الخطاب) ذلك الأسلوب أو الطريقة التي يستخدمها الراوي لتحويل الأحداث أمام القارئ ليتعرف إلى مجموع تلك الأحداث التي تسللت في القصة[5] ولكن بتقديم وتأخير فيها، وهو ما يسمّى بـ"الحبكة الحكائية"[6]. ويركز الخطاب على ثلاثة جوانب هي: الزمن والجهة والصيغة[7].

فالجانب الأول هو زمن الحكي، والذي يعبّر عنه بتلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أما جهته فهي كيفية إدراك الراوي للقصة، والصيغة هي الطريقة التي يستخدمها الراوي في ذلك الخطاب الذي ينطلق الراوي منه في أثناء عملياته الفنية، وهذه الجوانب الثلاثة ترتبط فيما بينها، فالزمن والصيغة يرتبطان بمستويات العلاقة بين القصة والخطاب (الحكي أو الحكاية)، أما الصيغة فإنها تدل على علاقة من تلك المستويات بين القصة والخطاب (الحكي أو الحكاية)[8].

---

(١) نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، (توماشفسكي: نظرية الأغراض)، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢: ١٨٠.

(٢) ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣: ٢٩.

(٣) ينظر، م. ن: ٣٠.

(٤) ينظر، م. ن: ٣٠.

(٥) ينظر، م. ن: ٣٠.

(٦) حميد لحمداني: بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣: ٢١.

(٧) ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٣٠.

(٨) ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ت: محمد المعتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧: ٤٠-٤٢.

والمتن والمبنى أو (القصة والخطاب) يرتبطان بزمنين هما زمن القصة أي زمن الشيء المحكي، و زمن الخطاب وهو زمن الحكي[1]، وانطلاقاً من هذين الزمنين، فقد حددّ(جينيت)مستويات ثلاثة يتضافر فيها عنصر الزمن الأساسي في النص وهي:

أولاً: نظام الترتيب الزمني: ويتعلق به آليتا الاسترجاع والاستباق.

ثانياً: نظام اللاتواقت الزمني (الديمومة) ويتعلق به آليتا التبطيء والتسريع السرديين من تلخيص وحذف ووصف ومشهد حواري.

ثالثاً: نظام التواتر، ويتعلق به تكرار الأحداث في المتن والمبنى وعدد مرات تكرارها، ومقارنتها بالنصوص سواء أكانت مفردة أم مجملة أم مكررة[2].

وبناءً على هذه المستويات فإن الدراسة ستحاول الإحاطة بزمن القصة وزمن الخطاب، من خلال تقديم النماذج النصيّة المدروسة، على وفق اختيار مواطن البناء الزمني، ودلالته الفنية في النص الروائي، وعلاقته مع النصوص الأخرى التي ترتبط به.

أولاً: نظام الترتيب الزمني

تختلف الحكاية أو الرواية في طريقة استهلالها السَّردي، إذ تستخدم صيغة معينة تبدأ بها وهذه الصيغة تحمل خطاباً مباشرا توجهه، فإذا ما قام الراوي بالاستهلال بمقطع سردي من مثل "قبل ثلاثة أشهر..."، فإن هذه البداية تحيل المتلقي إلى التمييز بين كون هذا الحدث جاء مقدّماً في تسلسل الأحداث، أو أنه جاء متأخراً في نقل الخبر[3]، ومن خلال هذه الطريقة يُعرَّف نظام الترتيب الزمني بأنه "مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[4].

والترتيب من جهة أخرى يأتي من خلال كسر زمن القصة وانفتاحه على زمنٍ ماضٍ له، أو ماضٍ قريب، أو بعيدٍ جداً، فالراوي يتفنن في استخدام هذا الأسلوب فيحقق ذلك التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظام زمني متميّز[5]، وتذكر

---

(1) ينظر، جيرار جينيت: خطاب الحكاية: ٤٠، وكذلك سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦.

(2) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٦، وينظر كذلك يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦.

(3) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٤٧.

(4) م. ن: ٤٧.

(5) ينظر،آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٧، ٦٩.

(يمنى العيد) نوعين من الأحداث المتوالية وهما: الترتيب الذي ينهض على مستوى الوقائع فالأحداث تتوالى على وفق زمن تاريخي، لكن تدخل الراوي بقص الأحداث على وفق زمن آخر هو الترتيب الفني الذي يعمل على تداخل الأحداث والأزمنة توالياً مختلفاً عن الترتيب الأول[1].

١- الاسترجاع[2]

يُعرِّف (جينيت) الاسترجاع فيطلقه على "كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة"[3]، فالراوي يقطع السرد ليعود إلى الوراء مستذكراً أحداثاً لاحقة ببداية الرواية أو أحداثاً سابقة لها، ترتبط هذه الأحداث المسترجعة بالنقطة التي وصل السرد إليها، كما أشار إليه جينيت بتعريفه السابق.

والاسترجاع نوعان، إما أن يكون داخلياً أو خارجياً، وقد أشار عدد من النقاد والباحثين الأوائل ومَن أتوا بعدهم، إلى هذين النوعين، ووضعوا لهما التقسيمات المشتركة بينهما، التي تفترق حينما يكون الاسترجاع داخلياً أو خارجياً.

فالداخلي هو أن يعود الراوي بالأحداث إلى داخل الرواية، وعند ذاك فإن المدى يكون سابقاً والاتساع لاحقاً لنقطة بدء الأحداث. أما الخارجي فإن الراوي يعود بتلك الأحداث إلى ما قبل أحداث الرواية[4]. ويندرج تحت التعريفين التقسيمات التالية[5]:

أ- **استرجاع براني الحكي:** وهو ذلك الاسترجاع الذي يتعلق بتلك الأحداث التي تغاير الحكي الأول فتتم من خلال المضمون الحدثي.

ب- **استرجاع جوّاني الحكي:** وهوذلك الاسترجاع الذي يأتي من خلال ذلك الحدث نفسه الذي يجري الحكي الأول فيه، وهذا الاسترجاع ينقسم إلى

---

(١) ينظر، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩: ٧٥.

(٢) من تسميات الاسترجاع: (الاستدعاء – التذكر – الاستحضار من الماضي – الارتداد – الرجعات – اللواحق)، ينظر كلاً من: جينيت: خطاب الحكاية: ٥١، ويقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦، محمد عناني :المصطلحات الأدبية الحديثة، دار نوبار، القاهرة، ط١، ١٩٩٦: ٣، سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، ، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥: ٥٤، كذلك سمير المرزوقي وزميله: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ١٩٨٦: ٧٦-٧٧.و آمنة يوسف :تقنيات السرد: ٧٠.

(٣) جينيت: خطاب الحكاية: ٥١.

(٤) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٦٢-٦٤، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٧، عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٣، سيزا قاسم: بناء الرواية: ٥٤،وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٧١.

(٥) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٦٢-٦٤، ويقطين تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.

قسمين: تكميلي وتكراري:

١- **الاسترجاع التكميلي**: يعني أن الراوي يسد فجوة زمنية تركها في نصه الروائي، بعد تلك الفقرة الزمنية والمرور السريع عن الأحداث.

٢- **الاسترجاع التكراري**: فهو يعني أن يعيد الراوي استرجاع الأحداث السابقة أو اللاحقة في الرواية، وهنا يجيء الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي، فيكرر الراوي هذه الأحداث لأهداف قد تنحصر في استحضار الدلائل ولربط الأحداث فيما بينها لتأكيدها و توضيحها.

والأحداث المسترجعة تعمل على إضاءة النص وبعض الخطوط الرئيسية في أحداث الرواية، وذلك بهدف طرح بعض المعلومات التي تفيد في فهم النصوص المتعلقة بالنص المسترجع[(١)].

ومن وظائف الاسترجاع أنه يجيء لملء فجوات تركها السرد وراءه من مثل إعطاء صورة لشخصية جديدة أو حدث جديد، يعمل على إثراء النص، وكذلك فإن الاسترجاع يعود إلى صورة شخصية غائبة عن الحضور في فترة معينة، ثم يعيدها إلى الأحداث لنقل حادثة أو خبر معين. ويشير الاسترجاع إلى أحداث تركها السارد فيستذكرها ويستكمل حضورها، ثم العودة إليها بهدف إثارتها من جديد عن طريق تكرارها، ولإعطاء دلالة جديدة قد تطغى على الدلالة السابقة[(٢)].

ومما يتعلق بالاسترجاع هو (مدى وسعة) المفارقة، فالمدى يعني تلك المسافة أو البعد الزمني الذي يعود السرد من خلالها إلى الوراء، فمنه المدى البعيد والمدى القريب، ويتصلان بالاسترجاع الداخلي والخارجي، والسعة هي تلك المساحة التي تقيس طول فترة الاسترجاع بالأسطر والصفحات[(٣)].

مدى الاسترجاع:

تشيع في الروايات موضع الدرس أنواع الاسترجاع وأساليبه ووظائفه البنيوية ومن خلال المقاطع السردية التالية سوف يتم دراسة مدى الاسترجاع سواءً أكان بمداه البعيد أو القريب.

---

(١) ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية: ٥٤، وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦.

(٢) ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ١٢٢.

(٣) ينظر، م.ن: ١٢٢.

ومن النمـاذج السـردية ذات المـدى الاسـترجاعي البعيد نسبياً، والمحـدد بـالفترة الزمنية المسترجعة حكاية "تمام" في رواية (شجرة الفهود) للروائية سميحة خريـس، بعد مجيئها إلى بئر الفهود يومياً، تتناول ضمنـها حادثة سابقة أثرت فـي حيـاة "تمـام" وهـي حادثة وفاة زوجها (فالح الشقران)، وقد دفع الراوي عدة أسباب لاسـترجاع هـذه الحادثـة من مثل معـايرة "غزالـة" لأبنائـها "زيـد وزيـاد" بـالمقطوع والمفعوص، ووصـف أبنـاء الشقران عامة صفة جسدية:

"منذ أشهر ستة، نعى القادمون مـن المعركـة زوج تمـام... لـم تبك حتى عينيها ظلتا مفتوحتين على سـعتهما، دون أن تـذرف دمعة، وضمّت إليها زيد وزياد بشدة وقد شعرت بالمذلة حتـى أجبرها اخوتها على ترك بيتـها والرجوع إلـى حماهم، كـانت مفعمة بـالمرارات والأوجـاع، وقـد فقدت رجلـها، لـم تستطع وهـي الصّامتـة المتعاليـة أن تحكـى عن تجربـة العشـق التـي هزتـها مـن صميم الفـؤاد، وكيف اشتعلت روحـها وعـرف جسدها مباهج الحياة إلى جانب زوجها، فكان رحليةً لطمـة لـم تفق منها بعد..." (٢٣).

يصوّر هذا المقطع السردي أثر الزمان على "تمام"، والمتغيرات التي حدثـت لـها بعد وفاة زوجها، خاصة أن الراوي عاد إلى الوراء "ستة أشهر" كاملة، بعيـدة نسبياً عن نقطة انطلاق أحداث الراويـة، هـذه الشـهور السـتة جـاءت بعـد معركـة شـارك فيـها زوج "تمام"، والراوي هنا لم يحدد السنة التي حدثت فيها المعركة ولا اسمها، لكنه وفي أحداث سابقه يشير إلى مساعدة أهل اربد في المال من أجل المشاركة في ثورة "الأمير فيصل".

ويقدم هذا النص معطيات حكائية مُلئتْ بها الثغـرات التـي خلفـها انقطـاع السـرد، ومن ذلك مقارنـة وضـع "تمام" قبل وفاة زوجها وبعدها، فحيـاة "تمـام" مـع زوجـها كـانت مليئة بالفرح والسّعادة، إذ عرفت لذة الحياة إلى جانبه، هـذه الحيـاة التـي انقلبت إلـى حيـاة حزن دائمة، منذ انتقالها إلى بيت اخوتها، صـارت صامتة متعالية لـم تـذرف دمعـة واحـدة على زوجها، وفي هذا دلالة على صبرها الشديد، بعد صدمة وفاة زوجها[1].

ومـن النمـاذج السـردية ذات المـدى البعيد جداً، مـا تناولـه "مديـن" فـي روايـة (الرقص على طوبقال) للروائي سليمان القوابعة، من وصفٍ لوالده، جاء عن طريق ذلك الاسترجاع الذي نقله عمّه "خليفة بن مليود".

"سألت عمي خليفة ذات ليلٍ قديـم عن غربـة والـدي الريـاحي فأجابني: -
"والـدك يـا ابـن أخـي... أخذتـه سـنة جـوع صبيـا لبـلاد الفرنسيس.... في مدينة اسمها ليون... جبينه مثل البدر.

---

[1] ينظر، الرواية الصفحات التالية التي تمثل الاسترجاع ذي المـدى البعيـد: ١٠، ٢٤، ٤٠، ٤٦، ٤٧، ٧٣، ٩٢، ٩٥، ٩٦-٢٠٩، ٢١٩، ٢٤٣، ٢٨٧، ٢٩٣، ٣١٩.

عمل في جمع العنب قبل أن تكتمل رجولته... أو قل تربى هناك. ولمّا احتاجت فرنسا للرجال فيما وراء البحار جندته وآخرين من عمّال مستعمراتها، أرسلتهم ليقاتلوا الثوار في سوريا وأدغال هند الصين... نعم... والدك يا مدين حارب في سوريا نصف عام ثم التحق بفرقة ظلت تحارب رجال فيتنام الصين... علقوا على صدره نياشين قتال وجرأة... ثم تقاعد وعاد إلينا في القرية يحتفظ بنياشينه... في أيام الحاجة تودووا إليه.. ذكروه بالعشرة والشجاعة بينما باح الناس لبعضهم في بقاع القطر بما يحسّون من جور... وغضب وملامة". (٢٥).

يكشف هذا النص البعيد المدى عن محددات أساسية اخترقت نظام حياة (الرياحي ابن مليود) والد "مدين"، في البداية يسترجع الراوي "مدين" إلى زمن غير محدد بل أطلق عليه بـ(ليل قديم)، وهذا عبارة عن ليلة قديمة جداً جلس فيها "مدين" إلى عمه "خليفة" . ومن خلال هذا الاسترجاع الذي قدمه "مدين" يستدخل عمه "خليفة" استرجاعاً آخر ذي مدىً بعيد جداً أبعد من الزمن المسترجع الأول.

ويبرز المقطع السردي السابق صورتين لوالد "مدين"، فهو قد غادر المغرب لأسباب اجتماعية عايشتها المغرب في تلك الفترة وهي (الجوع والتشرد)، وانتقاله إلى إحدى مدن فرنسا، وكان يمتلك صفات الطهر والاحترام، والحفاظ على الذات، لكن حياته في فرنسا قلبت حاله، إذ إنه جُنّد مقاتلاً في صفوف الجيش الفرنسي وفي هذا دلالة على خيانته لذاته الوطنية، والعربية، فقد حارب في سوريا والصين، ومن أجل هذا قلدته السلطة الفرنسية عدداً من الأوسمة لجرأته في القتال والحرب، ولأنه عاد فيما بعد إلى المغرب فقد ظهرت صورتان لأهل قريته فمنهم المتودد له ومنهم الكاره له، لعمله في السلطة الفرنسية وتعامله معهم.

والمقطع المسترجع السابق جاء ضمن استرجاعات عديدة قام الراوي "مدين" باستذكارها منذ ولادته وحتى التحاقه بكلية الطب في فرنسا، وهذا النص يشكل مع النصوص الاسترجاعية الأخرى تعالقا مع استرجاعات "مدين" المتكررة، حيث أنه جاء ملقياً الضوء على جانب من حياة "مدين" الخاصة وعلاقته بوالده ووالدته وأهل بلده، ثم علاقته مع زملائه وأصدقائه سواء كانوا في المغرب أو خارجه[1].

وفي رواية (الموت الجميل) يسترجع الراوي (البطل) صور ومراحل تحوّل الدرب، مستخدماً المدى ذا الفترة الزمنية البعيدة جداً يقول:

"قديماً، لم تكن الدربُ درباً، إلى أن سوّاها تتابع عبور أقدام

---

(١) ينظر، الرواية الصفحات التي تمثل الاسترجاع ذي المدى البعيد جداً: (٢٠-٣٦) استرجاع خارجي بعيد المدى منذ ولادته وحتى سفره باريس: ٤٣، ٤٤-٤٥، ٤٦، ٦١، ٦٧، ٦٨، ٧٥-٧٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٩، ١٢٠-١٢١، ١٢٣، ١٥٦، ١٦٨-١٧٢، ١٧٥-١٧٨.

> الناس والدواب على هذا الشريط، عبر زمن بطئ الإيقاع، فامتدت عبر الحقول هذا الامتداد. وكانت ترابية، مرصوصة بفعل ثقل العابرين، وتثاقل الزمن، وأذكر كيف فرحنا حين رصفت بحجارة صغيرة، ثم بعد زمن فرحنا أكثر، حين غطيت بطبقة رقيقة من إسفلت أسود... وكان ذلك حدثاً." (١٣).

يكشف النص عن أثر الزمان على المكان، وأثر الإنسان على ذات المكان، وذلك من خلال إضاءة مراحل التحول التي غيّرت الدرب عبر زمن طويل وبعيد، لم يحدده الراوي، لكن السرد يبرزه، حيث تغير في مراحل أربع هي (تتابع عبور أقدام الناس والدواب -كانت ترابية- رصفت بالحجارة الصغيرة، غطيت بالإسفلت الأسود).

ويظهر المقطع السردي السابق أثر تحول المكان على الناس في تلك الفترات الزمنية المختلفة، عن طريق ذكر وصف لحالة الناس معلناً عنها في المرة الأولى، ومؤكدة في المرة الثانية (فرحنا- فرحا أكثر)[1].

أما المقاطع السردية ذات المدى الزمني قريب المدى، فإنها تظهر من خلال الاسترجاعات الداخلية المتعددة التي حفلت بها الرواية المدروسة، ومن تلك المقاطع السردية في رواية (نجم المتوسط) حيث يقوم "مجدي" زميل "حامد" بنقل أسباب تركه السكن وعثوره على زوجة ومنزل آخر، وهذه الأسباب هي لقاؤه بـ" سوسن" وطلب الزواج منها:

> "راح مجدي يروي ويروي دون توقف. وحين لا يسعفه الواقع بجملة ما، فإنه يبتكر ما يصل الفقرات بعضها ببعض، ويتيح لخياله الواسع اختراع ومضات دافئة لم تقع. وكل ما حدث أن فتاة ما، استجابت في ظروف غامضة إلى توتره... وصارت قدماه تقودانه إلى المحطة، بصورة تلقائية، حتى لمحها من الشرفة فلوح بيده، وذهبا معاً إلى حديقة المريلاند" (٤٨).

يجئ هذا الاسترجاع مجملاً أحداث لقاء "مجدي" بالفتاة، غير معلن بزمن محدد، لكنه زمن قريب الحدوث، ويكشف هذا النص عن الحالة النفسية التي غيرت "مجدي" فصار يقحم الخيال في واقعه مظهراً تلك العواطف الدافئة التي لم تبد على محياه إلا في هذه اللحظة. وكذلك يكشف عن حالة الفتاة النفسية وتعلقها بـ "مجدي" واندفاعهما في حب أدى إلى الزواج.

---

(١) ينظر، الرواية الصفحات: ١٤، ٢٥، ٣٠-٣١، ٤٣-٤٨، ٥٦، ٧٦-٨٩، ٩٨_٩٩، ١٠٤-١٠٩، ١١٦، ١١٧، ١٢٤، ١٢٩، وينظر، بقية الروايات الأخرى الصفحات التي تمثل الاسترجاع ذي المدى البعيد على سبيل التمثيل لا الحصر:

- نجم المتوسط: ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ٢٠-٢٢، ٢٣، ٢٦، ٤٦، ٧٩، ٩٥، ١٢١، ١٣٩.
- أعواد ثقاب: ٨، ٢٥، ٢٨، ٣٥-٤٢، ٤٧-٥١، ٥٥-٦١، ١٠٢، ١١٠-١١٤، ١٦٦-١٦٧. =

وفي مقطع سردي لاحق وبعد (اثنتين وخمسين صفحة) يعود الراوي إلى الحادثة نفسها مكملاً إياها على لسان "مجدي" وذلك أثناء رحلة الزملاء في الباص البحري حتى يبلّغ "حامد" عن زواجه:

"لحظتها اقترب منه مجدي خليل، وقاده من يده إلى ركن منعزل وابلغه أنه تزوج وأن أهل "سوسن" رغبوا بأن يتم الأمر بصورة عائلية فقط، وهو يعتذر عن عدم إبلاغه، ودعاه لأن يمضي يوم الجمعة القادم في ضيافتهم" (١٠٠).

يقدم هذا النص تأكيداً واستكمالاً لما بداه "مجدي" من حديث عن العلاقة الجديدة التي أقامها مع "سوسن"، التي أفضت بهما إلى الزواج، ولتأكيد توثيق العلاقة بين "مجدي" و"حامد" وعدم انفصالهما على الرغم من أن كلاً منهما ترك السكن مع الآخر[1].

ومن النماذج الأخرى ذات الاستذكار القريب نسبياً. المشهد الذي طاف بخيال "الحاج رشيد" بعد حادثة الهجيج التي شتتت الناس وفرّقتهم عن بعضهم بعضاً وذلك في رواية (أعواد ثقاب):

"يستعيد الحاج رشيد مشهداً مرّ به قبل الهجيج، يمعن في هذه اللحظة باستدعاء المشهد... وقد انقطع حبل الرّجاء، دخل على ابنته الثريا، فوجدها باكية نائحة، لم تنتظر الثريا تقدمه، بل وقفت تتقدم منه وهي تبكي، بادرها الحاج رشيد:
-أعلميني ما أصابك يها الثريا؟
أجابته الثريا: لقد رأيت حلماً في المنام أصبحت منه في الأوهام.
يجيبها والدها: لا تخافي يها الثريا من هذا المنام فهو أضغاث أحلام.
الثريا: حلمت أني شارب البحر كله واشرب واشرب وفي التالي ماني رويان.
الحاج رشيد: إنه الرحيل، إنه الهجيج حين لا يروي البحر من الظمأ." (١٦-١٧).

هذا المقطع القريب العهد من الشيخ ما زالت أحداثه متكاملة، وتفاصيله واضحة وظاهرة، وخير ما يؤكد هذا قوله "ويمعن في هذه اللحظة باستدعاء المشهد"، التي تبرز آثار الهجيج التي حلت بالناس وفرّقت السبل بينهم، مدخلاً في ذلك حلماً، يمكن اتخاذه استباقاً إرجاعياً لأحداث سابقة ولاحقة في الوقت ذاته.

يستخدم الراوي ضميري الغائب والمتكلم، الأول حينما قدّم للحدث المسترجع، والثاني حينما نقل الأقوال على ألسنة الشخصيات، ولعلّ هذا الاستخدام يوضح عن طريق

- رجل وحيد جداً: ١٠، ١٢، ٦٣، ٩٠.

[1] ينظر، الرواية الصفحات: ٦-٧، ١١، ١٦، ٢٩، ٣٢، ٤٧، ٥١، ٧٢، ٧٤، ٨٠، ٩٣، ١٠٠، ١١٣، ١٤١، ١٥٥.

المقارنة بين حالة ووضع الشخصية قبل الهجيج وبعده، مصوراً كذلك مدى المعاناة التي لحقت بالناس جرّاء الهجيج؛ فتقيس أثر الوقعة وشدتها على نفوس الناس، وتحفيز وإثارة ذهن الشخصيات لاستذكار ما يتصل بهذا الألم الذي ذاقوه[١].

وفي رواية (رجل وحيد جداً) يسترجع "يوسف" أحداثاً قريبة العهد، وذات مدى زمني قريب متصل بالسرد:

> "لماذا تنتظر (ماريانا) كل هذا الوقت؟" فقد ذكر توفيق أنهما تزوجا منذ زمن بعيد، أكثر من عشر سنوات (إذا كنت أذكر ما قاله)... دق قلبي بعنف كبير... ترى هل لهذا الأمر علاقة بحبي المدمر لها؟ ياليت... " (١٠٦).

يعطي هذا المقطع السردي إشارة واضحة إلى أن الاسترجاع هنا قريب العهد بالأحداث، حيث إن "يوسف" وقبل صفحة واحدة وتمثل (يوماً واحداً) تحدث مع "توفيق" وذكر له عدد سنوات زواجه من"ماريانا"، كما يلقي هذا النص الضّوء على الحالة النفسية التي وصل إليها "يوسف" فتنتظر أن يصل إلى "ماريانا" مركزاً على وصف قلبه الذي صار يدق بعنف كلما تذكر "ماريانا"، ومتمنيا أن يحقق حلمه هذا. ويكشف النص عن جانب مهم متعلق بحياة "ماريانا" الخاصة وهي ذكر عدد سنوات زواجها من "توفيق" زواجاً عذرياً[٢].

هذه النماذج السردية المسترجعة السابقة الذكر تناولت الاسترجاع من خلال المدى البعيد، والمدى القريب، مبرزة الدلالات والمعطيات الفنية للنص الروائي، مظهرة الفائدة المرجوّة من ذلك الاسترجاع.

سعة الاسترجاع:

يرتبط الاسترجاع بـ"مدى وسعة"، وقد ذكر سابقاً أن المدى يظهر من خلال تلك الأحداث التي تتناول مقاطع سردية سابقة، ومتعلقاً بالوقت نفسه بالأيام والشهور والسنوات...، أما السّعة فهي تظهر من خلال تلك المقاطع السردية السابقة التي تقاس بالأسطر والصفحات.

---

(١) ينظر، الرواية الصفحات: ١٦، ٦٨، ٨٠، ١٠٧، ١٧٧، ١٧٨.

(٢) ينظر، الرواية الصفحات: ٢٨، ٣٤، ٣٧، ٤٥، ٥٠، ٦٥، ٧٥، ٨٩، ١٠٦، ١١٨. وينظر الروايات الأخرى:
- شجرة الفهود: ١٤،١٧، ٢٥،٣٧.
- الرقص على ذرى طوبقال:١٣، ١٥، ١٧، ٣٩، ٤١، ٤٣، ٥٤، ٦٢، ٧٩، ٨١، ١٠٥، ١٢٣، ١٣٥، ١٤٨، ١٥٦، ١٩١، ٢٠٤.
- الموت الجميل: ١٥، ٢٦.

ولدراسة هذا الجانب من الاسترجاع سيتم تناول ثلاثة مقاطع سردية استرجاعية، فمنها ما سيكون من خلال أسطر، وأخرى من خلال صفحات، وثالثة من خلال الفقرات أو الصفحات الطويلة.

ففي رواية (رجل وحيد جدا)، يقوم البطل "يوسف" باسترجاع جانب من علاقاته الاجتماعية مع جيرانه، متناولاً حادثة واحدة تظهر صفة يختص بها "يوسف":

> "...... لم يحاولوا التدخل بحياتي بأي شكل من الأشكال، بل إنهم لم يحاولوا الاستعانة بي إلا في إحدى ليالي الشتاء، عندما كانت زوجة جاري تقاسي الآم المخاض، فجاء إليَّ طارقاً باب منزلي لأنقلها إلى مستشفى المدينة البعيد......" (١٢).

فهذا الجزء المقتطع من ذكريات "يوسف" الاجتماعية، يوقظ في النص الصحْوة بإظهار جانب مهم من جوانب العلاقات الاجتماعية، وتصوير ما آلت إليه الحياة الرتيبة في المجتمع المعاصر من انقطاع لبعض أواصر الجيران، وتقوقع كل إنسان إلى ذاته وأسرته.

وقد أظهر الراوي من خلال الاسترجاع لشخصيتين ليس لهما دورٌ سوى أنهما قلبتا حال "يوسف" فتُرك "يوسف" في حالة أخرى جديدة، تجعله يفكر في حياته المستقبلية.

والنص هذا يتكون من فقرة واحدة، وسعته هي عبارة عن عشرة أسطر، ركز الراوي من خلالها على حال "يوسف" الاجتماعية، وعلاقة "الفرد" بالجماعة، وقد كان هذا الاسترجاع ذو السعة القليلة وذو المدى الزمني البعيد ذا أثر مباشر على حياة شخصية "يوسف".

ومن النماذج السردية ذات السعة المتوسطة هي ذلك الاسترجاع الذي تحدثت به "فريدة" في رواية (شجرة الفهود)، عن ذلك السرّ الإلهي الذي يحيط بالفتى "خير الله" :

> "... وهي تعزز رأيها دائماً بقصته مع الأفعى حين وجدته مختبئاً وراء مخزن الغلال... وقد جمع حوله بعض أواني المطبخ الصغيرة كان يقرفص على قدميه وقد تهلل وجهه بشراً وهو ممسك برأس أفعى أدركت فريدة منذ النظرة الخاطفة أنها من النوع السام." (٥٨).

هذا الجزء المقتطع من النص السردي بكامله يوضح صفات "خير الله"حيث تتسع الحادثة لصفحتين اثنتين، تنقل الجدة "فريدة" حادثة الفتى "خير الله" والأفعى السّامة. وعند تأويل هذا المقطع، يتضح أنه قريب العهد ذلك أنها استرجعته بكامل تفاصيله التي مازالت عالقة في ذهنها، وقد أعطى النص الدوافع التي جعلت الجميع يعاملون الفتى معاملة خاصة، فمن صفاته أن وجهه متهلل بالبشر دائماً.

وأما نموذج الاسترجاع بسعتة الكبيرة جداً، فإنه يظهر في رواية (الرقص على ذرى طوبقال) حيث يسترجع الراوي أحداثاً طويلة ومتقطعة لحياته منذ ولادته وحتى سفره إلى فرنسا لدراسة الطب وجلوسه في المنتزه، وقد استغرقت هذه النصوص (ست عشرة صفحة) أجْمَلَ فيها معظم لحظات حياته وعلاقته مع أهله ومن حوله، ومن تلك المقاطع:

مقطع [1]: ولادة "مدين" ومراحل تربيته (٢٠).

مقطع [2]: حادثة إرسال الهدايا لوالده في متجره بدرب العفو (٢٠-٢١).

مقطع [3]: حادثة حضور والده مع "العسيلي" إلى القرية (٢١-٢٢).

مقطع [4]: حادثة زواج والده من والدته ولقاءاته بالدرك الفرنسي (٢٣).

وتستمر المقاطع السردية على هذا النحو مظهرة أثر الزمان على المكان، وأثره على الشخصيات وخصوصاً شخصية "مدين"، وعلاقته بالتحولات الاجتماعية من حولهم[1].

فالاسترجاع استند على طريقتين لكسر خط سير الأحداث الزمني إما بالعودة إلى ما قبل نقطة البداية، أو بالعودة إلى نقطة لاحقة بالبداية. وهما ما سماها جينيت بـ(غيريّةِ القصة، ومثليّة القصة)[2]، وبالتالي فهو ينهض بمجمل الأحداث ليراوح بين هذين النوعين، من خلال الاعتماد على مدى الاسترجاع وسعته.

حيث جاء مدى الاسترجاع بأسلوبيه البعيد والقريب ليتناسب مع موضوع الحدث المسترجع وأثره على بقية الأحداث، وإن ارتبط كذلك بشخصية معينة، فإنه أثرى النص وحفّز سير الأحداث. في حين إن سعة الاسترجاع التي تقاس بالأسطر والصفحات أعطت النصوص فرصتين إحداها لاختزال الحدث المسترجع إن جاء بأسطر قليلة، والأخرى بالتفصيل الدقيق للحدث فيجيء بصفحة أو أكثر.

وبذلك فإن الاسترجاع بعناصره وأنواعه يتزامن مع العناصر السردية الأخرى من ديمومة وما تحتويه من تلخيص وحذف ووصف وحوار، وبالإضافة إلى ذلك فإن الاسترجاع غالباً ما يتزامن مع الاستباق وهو موضوع القسم التالي من أنظمة الترتيب الزمني.

---

(١) ينظر، الرواية الصفحات: ٢٠-٢٦.

(٢) جينيت: خطاب الحكاية: ٦٢-٦٤، غيّرية القصة هي الاسترجاعات التي تتناول خطاً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، ومثلية القصة هي الاسترجاعات التي تتناول خط العمل نفسه الذي تناولته الحكاية الأولى (٦١-٦٢).

ب- الاستباق[1]

يستند الراوي إلى آلية أخرى من آليات مستوى نظام الترتيب الزمني، وهي آلية (الاستباق)، إذ يقدم حدثا ما بطريقة تجعل القارئ في تشوق إلى الأحداث التالية، وقد عرف النقاد المحدثون الاستباق بأنه "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[2]. وهذه الحركة السردية تهدف إلى الإبانة والإفصاح عن بعض الأحداث في السلسلة الروائية، فتقدم الأحداث ملتحمة بالسرد لا تنفصل عن بنيته السردية بل تقف إلى جانب الحدث السابق فمثلا حين يأتي على لسان إحدى الشخصيات في النص الروائي قولها: "إني أتوق لمثل هذا الأمر"، فإن فيه استباق تمن بضمير المتكلم. وهذا ما أشار إليه جينيت بأنه أفضل طريقة للاستباق، وهو أن يستخدم الراوي ضمير المتكلم في النص المستبق، لأنه يحمل في طياته تصريحا ذاتيا، يلمح فيه عن أحداث المستقبل، وهي تعطي الشخصية (المتكلم) دروأ مهما في تسيير دفة الرواية[3].

والشخصية مخولة في بعض الأحيان من قبل الراوي، فتخمن أحداثا سيتم وقوعها متمثلة بشكل الهاجس لديها، وهذه الأحداث التي تتوقعها الشخصية منوعة فمنها ما يتم بعد دقائق ومنها ما يتم بعد سنوات من حاضر النص السردي[4]؛ فيقفز الراوي عن فترة زمنية من زمن السرد، متجاوزاً ما توقف عنده الخطاب، إلى استطلاع المستقبل واستقدامه للتعرف إلى ما يستجد من أحداث على الواقع الروائي[5].

تؤدي الاستباقات وظيفة رئيسية في بناء السرد الروائي، حيث تسير على وفق نوعين من الوظائف، الأولى تحمل القارئ على أن يتوقع حدثا ما، متكهنا بمستقبل شخصية معينة، هذا التوقع ينتج عن طريق تمهيد للأحداث اللاحقة من قبل الشخصيات والثانية تعلن صراحة عن الأحداث المستقبلية فتتوقع ما ستؤول إليه هي وغيرها من الشخصيات كالإشارة إلى حادثة مرض تصيب الشخصية، أو موت أو زواج[6].

---

(1) من تسميات الاستباق: (الاستشراف – الإعلان – التوقع – التطلع – الانتظار – الاستقدام – التنبؤ – الاستطلاع)، ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٥١، ٨١، مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٢-١٣٦، محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٣، ٨، وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٦، ٧، وسيزا قاسم: بناء الرواية: ٦١، وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٨١.

(2) جينيت: خطاب الحكاية: ٥١.

(3) ينظر، م. ن: ٧٦.

(4) ينظر، مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤.

(5) ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(6) ينظر، م. ن: ١٣٢.

والاستباقات تتم إما داخل نطاق بنية الأحداث فتكون حينئذٍ استباقات داخلية، وإما أن تكون خارج نطاق حدود بنية الأحداث، فيطلق عليها مصطلح الاستباق الخارجي[1]، ويرتبط هذان النوعان بالوظيفتين السابقتين (التمهيد والإعلان).

ويدخل في الوظيفة الثانية الاستباقات التكرارية، حيث تأتي هذه الاستباقات لتؤدي دور الإعلان كاستخدام لفظتي (سنرى، سنرى فيما بعد)، ويعمد الراوي من خلال هذه الإعلانات إلى التنظيم أو ما أطلق عليه رولان بارت بمصطلح (ضَفْر الحكاية) الذي يمتلك دوراً جلياً في الرواية، فيما يتوقع أن يتحقق فوراً، وفي حالات الاستباقات ذات المدى القصير التي تأتي في نهاية الفصول، وغايتها هو أن تكشف عن موضوع الحدث التالي في الفصل التالي[2].

وقد تطول هذه الإعلانات فتدخل في نطاق الإعلانات ذات المدى الكبير مستغرقة عدداً لا بأس به من الصفحات في الرواية، أو تأخذ الرواية كاملة، وهذا قد يربك القارئ لأنه يخلق نوعاً من النسيان بسبب طول المسافة بين الحدث المعلن وبين مكان تحققه في النص الروائي[3].

يطلق (تزفتيان تودروف) على الاستباق بأنه "حبكة القدر"[4]، ذلك أن الراوي يتوقع أحداثاً تكون بالنسبة للشخصيات قدراً مكتوباً عليها، التي يمكن أن تتحقق أو لا تتحقق. وهذا ما دفع (لنتفلت) إلى التمييز بين تلك الاستباقات المؤكدة التي تتحقق في النص الروائي، أو غير المؤكدة التي تكون في عداد الأمر المشكوك في تحقيقه[5].

وهناك جانب تتداخل فيه الاستباقات بالاسترجاعات فيما يسمى باللاتواقتية الزمنية فتظهر استرجاعات استباقية أو استباقات استرجاعية، تأتي الاسترجاعات من ضمن الحدث المستبق سواء أكان داخلياً أم خارجياً فيكون الحدث المسترجع حسب ذلك الحدث داخلياً أو خارجياً، أو أن تأتي الاستباقات من خلال الاسترجاعات النصية للأحداث الروائية[6].

---

(1) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٧٨، مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٨٠.

(2) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٨١-٨٢، وبحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٧.

(3) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٧.

(4) جينيت: خطاب الحكاية: ٧٦.

(5) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٣.

(6) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٨٦-٨٧.

فالاستباق إذن هو ذلك الشكل الذي يقدم حدثا في مقطع سردي يعلن ويمهُد لأحداث لاحقة بالمقطع لم يحن الوقت بعد لحدوثها، فيقدمها الراوي بشكل معلن مباشر أو بشكل تمهيدي ضمني، ومن خلال هذا التعريف سيُمَثّلُ على الاستباق من خلال وظيفتي (التمهيد والإعلان).

الاستباق التمهيدي

يأتي الاستباق التمهيدي للكشف ضمنياً عن أحداث آتية في السرد، وتدخل هذه الاستباقات لتؤدي وظيفة بنيوية سردية بالتمهيد إلى أحداث يتوقع الراوي حدوثها في الصفحات التالية، معطياً القارئ فرصة في تحقيق المشاركة في إعمال الذهن وحفزه على التكهن بمستقبل الشخصيات التي يتعلق فيها الحدث[1].

ومن الأمثلة على التمهيد، سيتم تناول ثلاثة مقاطع سردية من روايات ثلاثة، جاء فيها الاستباق تمهيداً، من ذلك ما حدث للبطل "يوسف" في رواية (رجل وحيد جداً) عندما تعدّى في رحلته وادي الرمال ومدينة البحر، متجهاً إلى المدينة المتوسطة، حيث ورد على لسانه قوله:

> "وقد أحس قلبي بالدفء النسبي عندما ما وصلت إلى مشارف المدينة المتوسطة على الرغم من أن شعوري بأنني وحيد جداً قد ظل يسيطر علي... ترى هل هو إيحاء من قلبي بأن رحلتي ستكون ضياعا؟" (٩٤).

تشكل الجملة الأخيرة شكل الاستباق الذي استخدمه البطل بصيغة المضارعة وينبغي ملاحظة الصعوبات التي واجهت "يوسف" أثناء رحيله من مدينة إلى أخرى، وأراد البطل الخروج من مأزقه النفسي في طرح الاستباق على شكل سؤال اتخذه وسيلة لتلمس ملامح ذلك المستقبل الآتي، كما يصور النص المُستَبَق شعوره بالوحدة ويؤكد هنا وضعه النفسي والاجتماعي بين الناس، وقد كان البطل في حالة نفسية سيئة عقب وفاة كل شخصية جديدة يقابلها في مدينة من المدن. وهو كذلك إيحاءٌ واستباق يقدمه من أجل إعطاء القارئ مجالاً لإعمال الذهن في تعرفه إلى ما وصلت إليه الشخصية من دمار نفسي وعاطفي، وهو بالتالي دمارٌ أبقاه وحيداً.

وعلى بُعد عشر صفحات من مكان الاستباق الذي قدّمه "يوسف" يعيش البطل في حالة أسوأ مما كان يظن، فيعود التيه والضياع يلازمانه بعد لقائِهِ "توفيق الأثير" في المدينة المتوسطة، وتتحقق هواجس "يوسف" فيعيش في حالة من الضياع، وهي الحالة

---

[1] ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٦.

التي تكهّن بها قبل مجيئه إلى هذه المدينة:

"لم يسمع أحدٌ نداداتي، فقد كنت وحيداً في ذلك المكان... وكان أكثر ما يهز مشاعر قلبي هو إحساسي بالوحدة المدمّرة... أين العشاق والمريدون؟ وأين الشهداء الذين ما برحوا يقدمون أرواحهم حباً وولهاً وتضحيةً؟ فأين العرّافون الذين يرشدون العشاق؟..." (١١٦).

هذا النص يرشد القارئ إلى الحالة التي وصل إليها "يوسف" فصارت وحدته متصلة بالتدمير، إشارة إلى أن رحلته هذه كانت ضياعاً وهو يشير كذلك إلى حالة الضياع التي استشرت في البلاد بعد أن قادتها الحروب إلى الدمار الذي شتت الناس، وباتوا أسيري جوع وفقر ووحدة.

ويمهد الراوي بالاستباق في رواية (شجرة الفهود)، ذلك أن البطل "فهد" لا تتوقف أحلامه عند حدود معينة، فتعاوده أحلام المستقبل من وقت لآخر، ومن ذلك حلمه حينما عاد وعائلته من قصر الباشا " عدنان السلطي"، بعد أن رأى مظاهر البذخ والغنى متمثلاً ذلك في تغير شكل بيته باستباق زمني:

"أما فهد فكان ما زال أسيراً للحلم يبني حلمه الخاص... لم تعد المجموعة ترى سحر الطريق وجماله. كلٌّ في أفكاره وتأملاته ولم تصل السيارة إلا وقد غيّر فهد معالم بيته في الخيال، فرفع أعمدة على مسافات متباعدة ثابتة أمام الحُجُر الست وغيّر حجارة غرفة المخزن وحدد طبيعة بيت الخلاء، التي لا تعدو أن تكون حفرة صغيرة وسطلاً من الماء إلى مصطبة من البورسلان الأبيض اللامع مقرونة بحنفية ماء تأتي تمديداتها من الحائط، وكان أكثر ما يُسكره بفكرة التغيير عموماً منظر ساحة المنزل" (٧١).

"فهد" يظل دائماً أسير كل شيء جديد وجميل، فيبني أحلامه الخاصة به، وفي هذا المقطع السردي يأتي على تغير معالم المنزل والذي هو عبارة عن تغيّر في فكر ورؤية " فهد" المستقبلية لأبناء بيته، ناهيك عن إرادته بتقليد ما رآه في قصر " عدنان السلطي"، فانبهر بما رآه وتمنى لبيته أن يصبح مثله.

وبعد أسطر قليلة من هذا النص، يأتي مقطعٌ جديدٌ يعدُ جواباً على ذلك الاستباق الذي تطلع" فهد" إلى تحقيقه، فيتغيّر كل شيء حلَم به أثناء عودته في السّيارة:

"... ذلك أن فهداً بدأ التحرك العملي مباشرة في تجديدات البيت الريفي إلى آخر لا يخلو من حلي المدينة." (٧١).

يقدم هذا النص أثر حركة الإنسان من مكان إلى مكان، فتتغير آراؤه وأفكاره، ويصبح الإنسان مقيداً باللحظة الحاضرة التي تسهم وإلى حد بعيد في بناء النص السردي وربط الوحدات السردية بعضها ببعض[1].

وفي رواية (أعواد ثقاب) تجيء المقاطع الاستباقية في عدد من المواقع ومن تلك النماذج السردية، ذلك المشهد السردي الذي يقدمه الراوي أثناء سجنه مع اثنين من زملائه أحدهما مسلم وهو "أحمد" والآخر نصراني "ميشيل". فيقدم شكلاً من الاستباق المستقبلي على شكل حلم لإحدى الشخصيات:

> "في الصباح الباكر وكان ميشيل قد أخذته سنة من النوم، أفاق فاركاً عينيه المتقرحتين، يروي لأحمد بأنه قرا في سورة البقرة للآية اثنتين واربعين، وقبل أن يسترسل قال لأحمد: يا أحمد: -إني أراني اقف أمام باب مشرع على مصراعيه، قضيت الليل بطوله أمام الباب ولكني لم أخط خارجه ولو لخطوة واحدة، كان العسسي يكيد لي، لو انزاح ذات يمين أو ذات شمال لخلالي وجه السماء ولدلفت من الباب ثم أفقت، قال أحمد مسرعاً: ستخرج في اليوم الثاني والأربعين من اعتقالك." (١٤٤).

يكشف هذا المقطع عن وجود استباقين، الأول هو حلم "ميشيل" الذي هو بالنسبة إليه أمل في الخروج من السجن، والثاني تفسير "أحمد" للحلم وخاصة تركيزه على تفسير عدد الآية القرآنية التي وصل "ميشيل" قراءتها أثناء حلمه، ولأن "ميشيل" في ليلة سابقة تبادل و"أحمد" القرآن والكتاب المقدس ليقرآنه وليقيما حواراً رئيسياً حولهما، يتشبع "ميشيل" من التعاليم الإسلامية فيؤثر هذا في حلمه.

وعلى بعد أسطر من الصفحة التالية للاستباق، يكشف القارئ مقطعاً سردياً عن أن هذا الاستباق لم يتحقق، ولأن الراوي أراد أن ينأى عن مواطن الشك من القارئ، فقد جعل مقدّم هذا الاستباق هو على لسان إحدى الشخصيات:

> "وشارفنا الأربعين يوماً، وفي كل يوم يتعمق إحساسه بأنه سيخرج، ومضت الأيام أزمنة في مكان، إلى أن كانت الساعة الثانية بعد الظهر من اليوم الثاني والأربعين، وهي إذا وصلت إلى الثانية فمن المتعارف عليه ألا خروج، أسقط في أيدينا." (١٤٥).

يقدم النص خطأً في تقدير الاستباق، عن طريق وصف مشاعر وأحاسيس كل من "ميشيل" والآخرين حينما تعدت ساعات الخروج عما هو معروف، فأسقط الرجال ما يحلمون ويبتغون أن يحدث لهم من خروج، ولكن بعد صفحة واحدة يعلن الراوي عن خبر أفرح الجميع بعد مرور أيام من الاثنتين وأربعين المستطلعة ، بأن هناك خبراً عن إفراج

---

[1] ينظر، الرواية الصفحات التي تمثل الاستباق كتمهيد: ٩، ١٠، ٢٤، ٤٧، ٩٢، ٢١٩، ٢٧٨، ٣١٩.

عدد من المساجين، الأمر الذي جعل "ميشيل" ينطلق داعياً إلى الله بقوله:

"أنت الحي يا رب، مبارك صخري ومرفع خلاصي، منجي
من أعدائي، رافعنا فوق القائمين علينا، لذلك نحمدك يا رب
الناس" (١٤٦).

ولعل هذه الحادثة التي دعت "ميشيل" ينطق بهذا القول هو تحقق على الاستباق الأول الذي شرحه "ميشيل" لـ"أحمد" عن حلمه، ويكشف النص عن أثر القرآن في تغير حالة "ميشيل"، ولأن الراوي لم يكن معنياً بتحقيق الاستباق الثاني لأنه جاء من خلال تفسير للحلم ولقراءة القرآن حتى الآية اثنتين وأربعين، فإنه قدم تحقيقاً للاستباق الأول الذي كان هو (الحلم) بكامله وليس بتغيره.

وهكذا كشف الاستباق التمهيدي عن عدد من الأحداث المستقبلية التي تدخل في تقديم النصوص السردية، والكشف عن نفسيات الشخصيات، وعلاقتها بهذه الاستباقات، والراوي كان معنياً في بعض الأحيان بتحقيق الحدث المستبق أو عدم تحققه، وهو في الشكل الأخير يدخل ضمن نطاق ما أسماه (جينيت) بالاستباقات المغلوطة أو (الخدع)، فهو يعطي بهذه الخدع المخيبة للقارئ، دفعاً إلى تمويهه وتضليله[1].

الاستباق الإعلاني

يختلف الاستباق كإعلان عن الاستباق كتمهيد، ذلك أن التمهيد قد يأتي مشكلاً بذرة غير دالة، وبعد وقت لاحق تظهر محققة أم غير محققة عن طريق الاسترجاع، أما الاستباق كإعلان فإنه يعلن صراحة عن الأحداث المتوقعة في حاضر السرد[2]، وقد تمت الإشارة إلى الاستباق كإعلان في مقدمة الحدث المستبق.

والاستباق المعلن صراحة يظهر مدى الانتظار الذي يوكله الراوي للقارئ، فالإعلانات ذات المدى القصير تظهر في نهاية فصول الروايات من مثل رواية (الموت الجميل)، ومن الإعلانات ذات المدى البعيد تظهر بعد استغراق قد يمر في صفحات طويلة كما هو الحال في روايتي (نجم المتوسط، والرقص على ذرى طوبقال).

والنموذج الأول ذو المدى القصير، مأخوذ من رواية (الموت الجميل)، حيث

---

(١) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٨٤-٨٥، وكذلك بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٦.

(٢) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٨٢-٨٤، وبحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٦.

حفلت الرواية بهذا النوع من الإعلان الاستباقي القصير المدى، إذ ينهي الراوي كل مقطع سردي أو أكثر بلفظة محددة تكون دليلاً إعلانياً عمّا سيتحدث به النص التالي، ومن تلك النماذج الظاهرة الدّالة:

"... أخذتني رجفة قوية... فرميت الأوراق داخل الصندوق، وارتميت لاهثا مقطّع الأنفاس على الفراش.

الفراش

صار فراشي شوكاً، ومخدتي جمراً، منذ أحضرت الأوراق إلى الدار، وأودعتها في صندوق بجانب الفراش." (٩٥).

يكون النص الأخير "صار فراشي... بجانب الفراش" وما يليه من نصوص في الصفحة التالية، مكرّسة لتقديم صورة فراش الفتى (الراوي) الذي صار نومه أقل، بسبب ما أودعه الغريب في تلك الأوراق، ويمكن النظر إلى هذا الاستباق على أنه جواب عن الحيرة التي يقع فيها القارئ حينما وصل إلى الكلمة الأخيرة في النص الأول، والحيرة لا تطول إذ تفصلها عن النص الثاني مسافة ومساحة نصية قليلة جداً.

ومن المقاطع السردية الأخرى ذات المدى القصير في الرواية نفسها، نهاية فصول الفصول الأربعة، حيث ينتهي الفصل الأول بجملٍ دالة على الموت، ويبدأ الفصل الثاني بعنوان (الموت)، وينتهي هذا الفصل بجمل تدل على سبب كتابة الأوراق، ليبدأ الفصل الثالث بعنوان (الأوراق)، منتهياً فيه إلى عبارة عن (خيط الدخان)، فيبدأ الراوي الفصل الأخير بعنوان هو (خيط الدخان).

وكتوضيح أكثر، سوف يتم تناول مقطع سردي استباقي ذي المدى القصير من الفصلين الثالث والرابع، فحينما عاد الراوي "الفتى" إلى ذكر مقتطفاتٍ استذكارية عن الخرابة والسّراج المعلق على بابها والمضاء بالزيت يتساءل الراوي عن سبب بقاء ضوء السّراج الذي يضيء خرابة لا يدخلها أحد -سوى الراوي-، وباقي القناديل في بيوت مأهولة بالناس، فيطفئه بوضع يده عليه، ليتسرّب الدخان كخيط ممتد من بين أصابعه فينتهي إلى القول:

"وسارت القمة الخرابة، فمشيت إلى بابها، وخرجت في ضوء القمر إلى الدرب، متعلقاً بخيط الدخان الممتد بين سراج الخرابة... وقناديل الدار" (١٢٠).

هذا الاستباق المعلن عن وضع قنديل لا يفيد أحداً، وقنديل (قناديل) تفيد الناس في تلك القرية، وعلى بعد صفحتين هما (بياض) يبدأ فصل الرواية الأخير حيث ينم هذا البياض عن حذف افتراضي أراد له الكاتب دلائل فنية وأسلوب هو عبارة عن حذفٍ لسنوات من عمر الراوي "الفتى" الذي كبر وبدأ الفصل بعنوان هو (خيط الدخان).

"خيط الدخان

خيط واهٍ عصي على التبدد، ظلّ يمتد، ويلتف عليّ وبي، بقية أيام العمر" (١٢٣).

ويخصص الراوي هذا العنوان للحديث عن خيط الدخان الواهي، الذي ظل امتداده مع امتداد عمر الراوي، حتى مات من مات في القرية، فيكون هذا النص الذي تم الإعلان عن استباقه مجنباً الابتعاد عن جو الفصل السابق فربط الأحداث وأعاد علاقات السرد البنيوية، وربطها بالوحدات السردية الأخرى.

أما النوع الثاني من الإعلانات فهي الإعلانات التي يتصف مداها بالبعد في الزمن، والمسافة والمساحة التي ترتبط بها، حيث يبتعد الراوي في موضع تحقق ذلك الاستباق الذي أشار إليه في نص سابق، أعلن من خلاله حدث أو مجموعة من الأحداث لها الدور في تغير مسار أحداث الرواية، لكنه قد يؤدي إلى إرباك القارئ حيث إن القارئ قد ينسى بأنه يتم الإعلان عن حدث... فيظل بعيداً -بعض الشيء- عن تسلسل الأحداث، حيث ظهر الإعلان بمداه البعيد، مشكّلاً تنظيماً سردياً موضّحاً للأحداث.

ففي رواية (نجم المتوسط) يظهر الاستباق كشكل من أشكال الانتظار حيث يعلن زميل "حامد" في الشكل أنه يود تركه لأمر يتعلق بفتاةٍ تعرف عليها في إحدى الحافلات، وقد استأجر غرفة في منزلهم، معلقاً أمله في الزواج مها:

"سأسكن عندهم.
رمى جملته وانزوى." (٤٨).

تشكل جملة (سأسكن عندهم) إعلاناً تمهيدياً لمرحلة قادمة في حياة "مجدي"، وبعد أن انتهي الراوي من هذا الاستباق فإنه يعود إلى النظام السردي الذي يقوم عليه النص، ولكن على بعد(اثنتين وخمسين) صفحة من هذا الإعلان ذي المدى البعيد، وفي رحلة جامعية تنتهي إلى عودة كل منهم وحده، يلقاه "مجدي" الذي غاب عن مسرح الأحداث بعد تركه لـ"حامد"، يعلن له أنه تزوج من"سوسن" وسكن في بيتهم ليس كطالب استأجر سكناً ولكن كزوج:

"لحظتها اقترب من مجدي خليل، وقاده من يده إلى ركن منعزل وأبلغه أنه تزوج، وأن أهل "سوسن" رغبوا في أن يتم الأمر بصورة عائلية فقط، وهو يعتذر عن عدم إبلاغه، ودعاه لأن يمضي يوم الجمعة القادم، في ضيافتهم." (١٠٠).

لحظة انتظار تحقق الإعلان، تطول بالنسبة للقارئ، الأمر الذي يربكه فيوذي إلى تشويش أفكاره، وهذا الإعلان ذو المدى البعيد يأتي مرتبطا باسترجاع داخلي بعيد المدى وسعته الإسترجاعية كبيرة. وقد أشار الراوي هنا إلى أحداث غفل عنها النص بعد أن انتهى من مقابلة "مجدي" "لحامد الخالد" الأخيرة، وهذه الأحداث جاءت مناسبة للقاء الثاني بين الصديقين، وتعد هذه الوظيفة هي وظيفة بنائية حيث ربطت بين وحدات السرد.

وفي مكان آخر من الرواية نفسها يعلن البطل على لسان شخصية قيادية وهو "حمدان" صديق"حامد الخالد"، يعلن استباقا داخليا يتعلق بمصير الأمة، هذا الإعلان يشكل هاجسا لجميع الزملاء في الجامعة الذين يناضلون من أجل الوحدة، ففي مقطع سردي يتناول "حامد" و"حمدان" حوارا حول رفع المسؤولية والعودة إلى الأرض (فلسطين) يقول "حمدان":

> "سنأخذ اتحاد الطلاب.
> التقط حصوة وقذفها في الفراغ.
> -سنأخذه منهم... وسنشكل قائمة أبطال العودة...
> وسنعتمد عليك!" (٧١).

تلتقط من هذا النص إشارة واضحة وصريحة للاستباق وذلك من خلال استخدام صيغة المضارع للمستقبل (سنأخذ، سنأخذه، سنشكل، سنعتمد) أربعة أفعال فيها استباق واضح، ومحدد الهدف، فتنظيمهم الحزبي القيادي من أجل العودة هو حلم كل طالب يأتي من المشرق.

كما يكشف هذا الاستباق عن نقطتين هامتين في إعلان الاستباق وهما: (أولا: أخذ الاتحاد الطلابي وتشكيل قيادة أبطال للعودة، وثانيا: الاعتماد على حامد الخالد)، ويتحقق هذان الاستباقان، على الرغم من تقدم الثاني على الأول، فالاعتماد على "حامد الخالد" جاء تحققه على بعد أربع صفحات من الرواية، وذلك على لسان "علي القلقيلي" الذي تحدث إلى "عقاب" زميلهم عما ينظمونه من اجتماعات، حيث يأتي على استرجاع لفترة زمنية مقدارها (الشهرين) عمل "حامد" من أجل التدريب:

> "- نحن نستعد... وهاهو الرفيق حامد اسأله! منذ شهرين وحامد يدرب الخلايا التي يقودها على رحلات المشي الطويل إلى الأهرام وحلوان، قاد خلايا مصر الجديدة إلى الأهرام، بمسافة لا تقل عن ستين كيلو مترا. وقاد خلايا غزة في منشية البكري وحدائق القبة، في رحلة مشي من المعادي إلى حلوان..." (٧٥-٧٦).

ينقل هذا المشهد صورة حية للمهمة التي أسندت إلى "حامد" في العمل التنظيمي، وهو بهذا يحقق جانبا من ذلك الاستباق الذي كان "حمدان" قد أطلقه، وأما الإعلان الثاني

الذي استَقدَمَهُ "حمدان" وهو ضمُّ الاتحاد وتشكيل قائمة العودة؛ فإنه يحقق دوره على بعد ثلاث وثلاثين صفحة، وبعد مناقشات وحوارات طلابية واشتباكات كثيرة تحقق ما كان يصبو إليه "حمدان" ورفاقه:

"ولحظة إعلان النتائج، بفوز قائمة أبطال العودة، بمقاعد الهيئة الإدارية والمؤتمر، أيقن الجميع أن الاشتباكات الصغيرة، هي آخر شعلة يطلقها موقد الفحم..." (١٠٣).

ولأن المسافة بين الاستباق المعلن، ومكان تحققه بعيدة المدى، فإن القارئ يجد صعوبة في ربط الوحدات السردية وإقامة علاقة بين الإعلان ومكان تحققه.

وفي رواية (الرقص على ذرى طوبقال) استباقٌ بعيد المدى، بل يتعمق الراوي في بعده، حيث تفصل مساحة شاسعة بينه وبين مكان تحققه وهذا الإعلان المستبق، يأتي على لسان "ميري" صديقة "مدين" في فرنسا، تلك الفتاة التي تقوم بجمع المعلومات في مذكرة خاصة بها، تحب سماع القصص المشوقة عن الأدغال في المغرب، فتعلن لـ"مدين" عن رغبتها في زيارة المغرب بقولها:

"مدين... سأرافقك يوما... هذا وعد؟" (٦٤).

تؤكد "ميري" حقيقة قولها باستخدامها صيغة (سأرافقك)، ثم اتباعها بعبارة (هذا وعد) للمزيد من التأكيد، ويستمر السرد في تقدمه، ويترك الراوي هذا الحدث الذي كان قد أعلنه في هذه الصفحة، إلى أن يصل في صفحة (مائة وتسع وسبعين "١٧٩") إلى مكان تحقق الحدث المعلن عنه بعد (مائة وأربع عشرة) صفحة، حيث ينقل الراوي أن "ميري" ستزور "مدين" لترى تلك المشاهد الطبيعية التي قد تحدث عنها في قصصه عن الأدغال:

"-أعطني الدكتور مدين...
-هو... مدين... نعم... نعم...
تهاتفني من بعيد... من أعالي البحار... من صقيع الشمال.
أعرف أن طلعتها ستحاورني بعد أن غيبها الزمن...
... حملتها جواً إلى حزمة جبال الأطلس الوسطى." (١٧٩).

إن تلك المسافة البعيدة جداً بين الاستباق ومكان وقوعه، قد تبدو واضحة للقارئ صاحب التسلية، إلا أنها تهم ذلك القارئ الذي يجد ارتباطاً وثيقاً بين الوحدات السردية، وترتيب مكان هذا الحدث المُعلن، لكن قد يشكل عليه تلك المساحة البعيدة التي تشكل إرباكاً وصعوبة في كثير من الأوقات.

نكتفي بهذا القدر من الأمثلة الدقيقة على الإعلانات ذات المدى القصير والبعيد

وينبغي الوقوف عند ما سمّاه جينيت (بالاستباقات الخادعة)[1] التي توهم القارئ بانتظار حدث آتٍ مستقبلاً لكن يكشف السياق عن خدعة وهمية صاغها الراوي من أجل إيهام القارئ[2].

ومن الأمثلة على هذا النوع من الاستباقات، ما تنبأ به "الحاج رشيد" في رواية (أعواد ثقاب) حينما كان يصنع الأمل في نفوس الناس الذين هجوا من أراضيهم ومساكنهم ودورهم، مشجعاً إياهم باعثاً فيهم الأمل زارعاً الصبر في قلوبهم فيقول لهم:

> "سنعود، سنعود، سيجمعوننا للعودة بالطق على تنكة الكاز، ويشير إلى تنكةٍ فارغةٍ أمامه -ويردف- سيطقون لنا على التنكات لنعود، كمشة أيام وسترون طق، طق، طق." (١٧).

وفي الفقرة نفسها، يشير الراوي إلى أن هذا الحدث الذي تم الإعلان عنه لم يتحقق فطالت بهم الأيام تلك، ولم يسمعوا صوت الـ(طق) على التنكات:

> "وطال أمد العودة، عاد الحاج رشيد فأرجأ الطقّ على تنكة الكاز، وقال للجمع:
> -لنمكث معمرين هذا الواد، علّ الله يجعل لنا من أمرنا مخرجاً." (١٧).

وعلى بعد صفحة واحدة، وحينما يعود "شاري الهموم"، إليهم في الواد، يظنون أن موعد العودة قد حل لكنهم يجدون العكس تماماً فكبار السن عقدوا ديوانا يتشاورون فيه عن أحوالهم، وحينما جاء "شاري الهموم" ولم يحمل لهم نبأ العودة والطق على التنكة تغيرت أحوالهم فعمروا في الوادي[3].

بهذا النموذج الاستباقي يمكن التوصل إلى أن طريقة استخدام الاستباق اختلفت من رواية لأخرى، وقد استخدم الكاتب قدرة فنية في الاستباق تمهيداً للأحداث القادمة، لكنهُ ابتعد عنها في تلك الإعلانات التي جرت مباشرة وصريحة ودالة عن الاستباق. والأمر الذي كان يعقد تلك الإعلانات هي تلك المسافات الطويلة والمتباعدة بين موضع الحدث المعلن، وموضع تحققه إذ إنه أحدث إرباكاً لدى القارئ، وهذه الإستباقات التي تحققت كانت جنباً إلى جنب مع تلك التي لم تتحقق فكانت استباقات خادعة ومموهة للقارئ.

---

(١) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٨٢-٨٤.

(٢) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٣٦، وكذلك صفحة: ٣٤ من هذا البحث، حيث تمت الإشارة إلى هذا النوع من الاستباقات.

(٣) الرواية: ١٨.

ثانيا: نظام الديمومة [1]

تعد الديمومة (آلية) نسقية زمنية، تعمل على خلخلة في الترتيب الزمني لأحداث الرواية، ويرى (جينيت) أن إحداث مقارنة بين مدة الحكاية ومدة القصة تجعل الحكاية عملية صعبة، ذلك أن مدة القصة يمكن أن تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات... في حين إن المسافة تقاس بطول النص من حيث النظر إلى مسافة الصفحات والأسطر [2].

ويطلق(جينيت)في نظام اللاتواقت (الديمومة) حركات أربع عدها الحركات الأساسية التي تحث النصوص في سيرها من حيث سرعة السرد أو بطوءه، وذلك عن طريق أربعة خطوط قسمها إلى قسمين: فالأول منها وفيه آليتا (الحذف والوقف) وهما بذلك يشكلان خطين متناقضين، إذ إن زمن السرد في آلية الحذف يمكن أن ينعدم أو يكون صغيراً، وزمن السرد في آلية الوقف قد يكون طويلاً جداً، وأما زمن القصة فإنه يظهر في الأول ويختفي في الثاني والحذف تقنية سردية سريعة، بينما الوقف تقنية سردية بطيئة.

والقسم الثاني يضم آليتي (التلخيص والمشهد) وهما يشكلان خطين وسيطين: فالتلخيص تقنية سردية ذات سرعة في سرد الأحداث، وزمن الحكاية فيه أصغر من زمن القصة، في حين إن تحقيق المساواة في الزمنين السردي والقصصي يأتي في تقنية المشهد التي غالباً ما تكون (حوارية)، وإلى جانب هذا فإن المشهد كالوقف ذي البطء في السرد [3].

---

(1) الديمومة: ومن تسمياتها: (المدة – اللاتواقت – الاستغراق الزمني – الدوام – الامتداد – المجمل)، ينظر في ذلك: جينت: خطاب الحكاية: ١٠١، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١١٩، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٥، سيزا قاسم: بناء الرواية: ٧٣، عناني: المصطلحات الأدبية: ٢٣، العيد: تقنيات السرد الروائي: ٨٢،وآمنة يوسف : تقنيات السرد:٧٠.

(2) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٠١-١٠٢.

(3) ينظر،م.ن: ١٠٨-١٠٩، وينظر كذلك والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٤٤، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨، وقد أشار(جينيت)إلى هذه الحركات الأربعة في علاقات رياضية:

المجمل (التلخيص): ز ح < ز ق

الحذف: ز ح = 0، ز ق = ن، إذن: ز ح < α ز ق

المشهد: ز ح = ز ق

الوقف: ز ح = ن، ز ق = 0، إذن: ز ح α > ز ق.

"حيث إن ز ح: زمن الحكاية/ زق: زمن القصة/ 0: صفر/ ن: النص/ <α: أقل إلى ما لا نهاية/ >α: أكبر إلى ما لا نهاية"، ينظر،جينيت: ١٠٩.

ومما سبق يمكن التوصل إلى أن حركة التسريع السردي في النص تتمثل في تقنيتين هما (التلخيص والحذف)، وحركة التبطيء السردي التي تتمثل في تقنيتين هما (المشهد والوقف)، ومن خلال هاتين الحركتين سيتم الوقوف على الشواهد والنماذج المحللة التي توضح نظام اللاتواقتية (الديمومة).

أ- تسريع السَّرد

١- التلخيص[١]

يمثل التلخيص تقنية سردية يقوم الكاتب من خلالها بإحداث تسريع للأحداث، فيختزل زمن النص الذي يكون اقل من زمن الحكاية، ويشير (والاس) إلى ذلك من خلال المقارنة بين زمن القراءة الذي يكون اقصر من الزمن التاريخي[٢].

وحتى نهاية القرن التاسع عشر فإن تقنية التلخيص كانت وسيلة للانتقال بين المشاهد السردية، فتربط بينها لذلك فقد أطلق (جينيت) على كل من (التلخيص والمشهد) بالخطين الوسيطين، لأنهما بمنزلة وسيط ربط بين الوحدات السردية في النصوص الروائية[٣].

يتسم التلخيص بالإيجاز والتكثيف اللذين يسمحان بالمرور السريع على الفترات الزمنية التي يجد المؤلف أنها ليست مهمة بالنسبة للقارئ، وإلى جانب ذلك فإنه بمقدور الراوي عبور تلك الفترات الزمنية بسرعة إذا كانت الأحداث قد حدثت بالفعل أو أنها لم تحدث كنوع من استدخال وامتزاج الحاضر بالماضي وبالمستقبل عن طريق الاستباق[٤].

ومن وظائف التلخيص أنه يرتبط بالاسترجاع، بعلاقة وظيفية وبنيوية، حيث يعدُّ (بيرسي لوبوك) المنظر الأول الذي أشار إلى هذه العلاقة من خلال ذلك الاستعراض السريع والمرور على مدة زمنية، فالراوي قد يقدم في خلاصته الاسترجاعية شخصية روائية من خلال عرضها في مشهد روائي، ويؤيده في ذلك (فيليس بنتلي) إذ يقول: "إن

---

(١) من تسميات التلخيص: (المجمل – الخلاصة – الاختزال – التكثيف – الإيجاز – الملخّص)، ينظر: جينيت: خطاب الحكاية: ١٠٩، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٤٥، يقطين: تحليل الخطاب: ٧٨، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٥، سيزا قاسم: بناء الرواية: ٧٨، عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٢٣،وآمنة يوسف : تقنيات السرد:٨٢.

(٢) ينظر، مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، وكذلك بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١١٩-١٢٠.

(٣) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١١٠، وبحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٤٥.

(٤) ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية: ٧٨، وبحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٤٥.

إحدى أهم وظائف الحكاية المجملة وأكثرها تواترا هي أن تروي في عجالة مرحلة من الحياة الماضية، بعد أن يثير اهتمامنا بشخصية وهو يروي لنا مشهدا، يدير مركبة فجأة إلى الوراء ثم إلى الأمام حتى يعطينا مجملا سريعا عن تاريخها الماضي ملخصا استعاديا"[1].

وللوقوف على هذه الوظيفة فقد تمثل في تلخيص أحداث زمنية سابقة في حياة البطل "يوسف" في رواية (رجل وحيد جداً)، إذ يلخص الراوي فترة الأيام الستين التي منحت "ليوسف" في المدينة الكبيرة ليرحل بعدها ، يقول:

> "طال انتظاري للأيام الستين، فكأنني قضيت ستين عاما... كنت حبيسا في الفندق، لا يكلمني أحدٌ إلا جاسم، الذي شفي من جروحه وكدماته بسرعة عجيبة، ولكنه ظل دامي القلب، دامع العين" (٧٤).

هذا النموذج من التلخيص يصور الأيام الستين التي قضاها "يوسف" في الفندق، الذي كان بمنزلة السجن لأنه لا يخرج ولا يرى أحدا، إلا عامل الفندق "جاسم"، ويقدم هذا الوضع المتدهور الذي وصل إليه البطل، وصورة "يوسف" التي ركز عليها النص هي صورة أخرى لوضع (جاسم) الذي نال من الضرب الكثير، وهو الصورة المقابلة لحال "يوسف" الذي يقع في شباك حب "ماريانا".

وتحدد هنا المدة الزمنية التي أوجزت وكشفت في ثلاثة أسطر فقط، حيث اختزل الراوي الأيام الستين في إظهار صورتين جديدتين، التصقتا بالبطل "يوسف" وصديقه "جاسم"، وأما الجملتين الأخيرتين اللتين انزوتا في نهاية النص (دامي القلب، دامع العين) فهما نموذج من نماذج الحب والهيام الذي وصل إليه كل من "جاسم ويوسف". وأما حالة الحبس التي أشار إليها النص، فكأنها تمثل حالة من حالات العقوبات التي فرضتها الحروب على البلاد، خاصة أن هذه العقوبة لم تقع على "يوسف" بل وعلى صديقه الذي يعمل في تلك المدينة.

وتحتل التلخيصات وظائف فنية بنيوية إلى جانب ارتباطها بآلية الاسترجاع حيث تربط بين الوحدات السردية في النص[2]، ومن ذلك ما لخصه "بو مهدي" "المدين" في رواية (الرقص على ذرى طوبقال)، وحديثه المسترجع عن رحلة "بو مهدي وخليفة بن مليود":

> - بو مهدي... ليس هناك مرضى في الباحة، حدثنا عن درب الرحلة... نظر الرجل صوب الأرض... وضع كفه

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية: ١١٠-١١١.

(٢) ينظر، آمنة يوسف:تقنيات السرد:٨٢.

على جبينه يتذكر ... ثم فاه:- تلك قصة بعيدة تطول...
نسيتُ تفاصيلها، أو هي مجرد كلام، لي ولعمك خليفة
هي إسقاط فريضة... كادت أن تجرنا إلى الهلاك "وماذا
يفيدك البحث يا حكيم...؟!
ــهي جزء من الحياة... لا تخلو من فائدة أو خبر..." (١٦٨-١٧٢).

مهمة هذا التلخيص بنيوياً هو الربط بين الوحدات السردية، حيث ترتبط رحلة "بو مهدي وخليفة" بالواقع الذي أعلنه مدين في قوله الأخير، ليأخذ منها العبرة والاستفادة ويشعر هذا النص القارئ بوضع كل من "بو مهدي وخليفة" اللذين كانا يهدفان من وراء الرحلة أداء فريضة الحج، ومن خلالها لقيا المصاعب والهلاك، ويصوّر "بو مهدي" الرحلة بتلخيص استرجاعي لها، حيث لخصها فيما يقارب خمس صفحات، اختزل فيها أياماً طويلة.

والتلخيص يقدم التغيرات التي طرأت على مسيرهما كوجود الدوريات الفرنسية والإنجليزية، وكشف عن أسماء بعض مدن بلاد المغرب وما يجاورها (موريتانيا، الجزائر، وهضبة تادميت، تونس وهضاب مطماطة والقيروان، ليبيا وغات وجبل تادارت ويتبسي، ومصر بصحرائها ونيلها والسويس، الحجاز)، وقد وصف الراوي المشاهد الطبيعية للمناطق الجغرافية على وفق ترتيبها السابق الذي يدل على خط سير رحلة "بو مهدي وخليفة"، ومن خلال هذا الوصف يقف على عادات وطبائع بعض سكان هذه المناطق.

ويُلحظ من هذا التلخيص أن "بو مهدي" وصف مدة الرحلة مرّة بدون تحديد (قصة بعيدة تطول) ومرة بقوله (ثلاثون يوماً...) حيث حدّد الفترة تلك، ومما يدل على بعد الزمن هو عدم ذكر التفاصيل كاملة وخصوصاً ما يتعلق بالوقوف على المشاهد الطبيعية، وهذا الاستباق يعزز ما يقصده السارد في حديثه عن سطوة الطبيعة والمجتمع والواقع، وإبراز أثر هذه السطوة على الإنسان.

والتسريع السردي يأخذ بيد القارئ للركض وراء الأحداث، والخلاصة تأتي محددة، وغير محددة، ففي الأولى تكون مشتملة على قرينة دالة تشير إلى تلك الفترة الزمنية التي قفز عنها الراوي ملخصاً "سنة... شهر... يوم..."، وفي الثانية غير المحددة، تنعدم القرينة، ويتم التوصل إلى الفترة الزمنية الملخصة عن طريق الوقوف على مشاهدها وربطها بالوحدات السردية[1].

ومن النماذج السردية التي تمثل هذين النوعين، ما سبق ذكره في رواية (رجل وحيد جداً) إذ جاء على لسان البطل.

" طال انتظاري للأيام الستين... "(٧٤).

---

[1] ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٥٠.

وعلى لسان "بو مهدي" في رواية (الرقص على ذرى طوبقال):

> "ثلاثون يوماً... نمشي ونمشي... نغالب مرارة التعب يا حكيم" (١٧١).

وهنا تم تحديد فترتين زمنيتين كان لهما الأثر في حمل السرد وتسريعه، وبعث نوع من التجديد في النص، بإدخال عنصر الزمن المحدد للفترة الملخصة، وارتبط التحديد هنا بتقنية الاسترجاع، وقد قام كل نص من النصّين السابقين في "استعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة"[1].

ويجيء التلخيص غير المحدد على لسان الراوي "الفتى" في (الموت الجميل) والمرتبط بتقنيتي الاسترجاع والوصف:

> "قديماً لم تكن الدربُ درباً، إلى أن سوّاها تتابع العبور أقدام الناس والدواب على هذا الشّريط، عبر زمنٍ بطيء الإيقاع فامتدت عبر الحقول هذا الامتداد..." (١٣).

من خلال هذا المقطع السردي تم تلخيص مراحل تطور الدرب على وفق متطلبات العصر الذي يلائمه. واختفت القرينة الدالة على الفترة الزمنية التي تم المرور عليها، ولكن السياق دلّ على وجود فترة زمنية قفز عنها الراوي لعدم أهميتها من قبل القارئ، فأوجز الزمن وكثف المدة، وكذلك فقد قدم النص السابق وصفاً للدرب وما طرأ عليه من تغيرات.

ومن أنواع التلخيصات التي توصل إليها الناقد (لنتفلت) ثلاثة أنواع كـ"التقديم الملخص، وخلاصة الأحداث غير اللفظية، وخلاصة خطاب الشخصيات"[2].

التقديم الملخَّص:

يتم التوصل عن طريقه إلى النتيجة والخلاصة التي انتهت إليها الأحداث، فتقدم الخلاصة معلومات تهم الأحداث والشخصيات، باستخدام لغة شعرية توضح الوضع الذي توصلت إليه الشخصيات، ومن هذا النوع يمكن الوقوف على ما تم تلخيصه بإيجاز مكثف وتقديم خلاصة سريعة، في رواية (أعواد ثقاب)، حيث تنتهي بهذا المشهد:

> "إلينا بالكبسولة... وما بين الكبسولة والكبسولة، تتراءى للبطل العنيد جبهة السوسنة قادمة، قادمة شاقة الآفاق، وقد تناثرت فوق الجبين حبّات المطر، وسيصبر بطلنا العنيد صَبر جمل، صَبْر بعير ولما ينفذ صَبْر الجمل سيزعل زعل جمل نفذ صبْره وعيل" (٢٠٦).

---

[1] ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٢٠.

[2] م. ن: ١٥٣.

هذه هي حصيلة الأحداث التي أوصلت البطل "صالح" إلى هذا الوضع المتدهور الذي أسلمه الصبر من أجل إعادة وضعه السابق، وبالتركيز على مجمل الأحداث السابقة وربطها بالوضع الحالي. فقد صيغت جملة بانحراف شعري كإعادة وصفه لشعر "السوسنة" وحبات المطر التي تتناثر على جبينها الذي طالما تغزل فيه البطل، ويتميز النص هنا بارتباط التلخيص بالوصف، والإشارة هنا إلى هذا الارتباط يؤكد من خلال الاستباق الإعلاني عن صبر البطل الذي سيحقق الأمل من جديد.

لكن هذا النوع من التقديم الملخص يعمل على إلغاء وضعية التلخيص الأصلية، حيث يتم إفناء الوظيفة البنيوية الفنية للسرد الملخص، باعتبار أن التلخيص غالباً ما يدخل بالاستطرادات الزائدة(١).

خلاصة الأحداث غير اللفظية:

تأتي هذه الخلاصة إلى جانب التقديم الملخص، إذ يقتصر هذا التلخيص على أجزاء معينة من الأحداث، يقوم الراوي بتلخيصها على وفق رؤيته الخاصة، وحين تخلو من كلام الشخصيات فإنه باستطاعة القارئ تمييزها(٢).

ومن الأمثلة على هذا النوع ما جاء تلخيصه في رواية (نجم المتوسط) عن تاريخ التحاق "حامد الخالد" بالحركات الوطنية قبل سفره إلى مصر للدراسة، إذ يلخص الراوي هذه الأحداث من زاوية رؤيته الذاتية، مُبعداً دور الشخصية في الحديث عن نفسها يقول:

> "... ومنذ التحق بهذه الحركة قبل سنتين، وتحديداً منذ وضع يده في يد هذا الشاب، وأقسم الولاء للعروبة وهو ينظر أن يتحقق حلمه بوطن واحد يمتد من المحيط إلى الخليج، ويقطعه دون جمارك أو نقاط حدود وتفتيش..." (١١).

يتداخل الاسترجاع بالاستباق بالتلخيص، مما يدل هذا على التشارك التقني في التركيز على الأحداث، التي ينقلها الراوي، فيجيء وصف حال "حامد" وعلاقته بالحركة الوطنية، ومشاعره الخاصة وأمنياته المستقبلية عن طريق استخدام خلاصة للأحداث غير اللفظية من قِبَلِهِ، وقد حدّد الراوي المدة الزمنية التي تم المرور عنها مروراً سردياً سريعاً وهي "قبل سنتين" ويحدد اللحظة التي بدأ "حامد" مشواره في الحركة "فقد وضع يده في يد هذا الشاب".

---

(١) ينظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٥٣.

(٢) ينظر، م. ن: ١٥٤.

خلاصة خطاب الشخصيات

تلخَّص الأحداث باستخدام كلمات الشخصيات ، وتجمل في مدة زمنية محددة أو غير محددة، وعن طريق الأسلوب المباشر في الخطاب، فقد تجيء التلخيصات من خلال تجزيئها بين عدد من الشخصيات يقومون بالحدث عن ذلك الحدث الملخص[1].

ومن الأمثلة على هذا النوع من الخلاصات، ما جاء على لسان الشخصيات في رواية (شجرة الفهود) حيث يتم تلخيص حادثة اعتقال "ليث" في المرة الثالثة على لسان "المياء" وحوارها مع عمها "فهد":

> "... التقطت لمياء أنفاسها وتلعثمت مرات وشرقت بدمعها وهي تقول:- ليث... أخذوه يا عمي...
> : - مين؟... شو السيرة؟؟
> : -ليث... أخذوه... زلم من المخابرات... أخذوه
> :- وين أخذوه؟؟:- شو بعرفني... على... السجن... على التحقيق
> ... ما بعرف." (٣٠٥-٣٠٦).

لخصت "المياء" في أثناء حوارها مع "فهد" حادثة اعتقال "ليث" وذلك من خلال التركيز على كلمات (مخابرات – سجن – تحقيق) وقد جاء هذا الحدث الملخص على ألسنة الشخصيات بأسلوب عرض مباشر.

ويأتي التلخيص من خلال المونولوج الداخلي، حيث يأتي بإجمال حوادث مختلفة لها ارتباط بالوحدات السردية ومن ذلك ما تحدث به "ماجد" في الرواية السابقة عن سبب وفاة أخته "ميسلون" وعلاقتها بالطبيب "وليد":

> "شد ماجد على الرسالة التي بين أنامله والتي التقطها من يد شقيقته وهو يحاول إنقاذها لأول وهلة... ونظر ملياً إلى الطبيب الباكي... أنت السبب... من سواك يكون؟ كانت نظراتها تتعلق بك وحدك... لم أكن غافلاً... أنت السبب... لم يتكلم... " (٣٣٣).

قدم النص السابق تلخيصاً لحادثتين أولهما هي حادثة وفاة "ميسلون" ومحاولة إنقاذ من قِبل "ماجد"، والثانية هي استرجاع "ماجد" لأفكاره عن علاقة شقيقته بالطبيب، وقد جاء هذا التلخيص محملاً بالأحداث، ومؤكداً ظهور تقنية "المفارقة اللفظية" من خلال قوله "ونظر ملياً إلى الطبيب الباكي" إذ إن صورة الطبيب مرتبطة بالأذهان بتلك الابتسامة التي يضعها على شفتيه سواء أكان فرحاً أم حزيناً.

وبعد هذا التقديم والتحليل لبعض النماذج الروائية، يمكن التوصل إلى أن التلخيص مرتبط بالاسترجاع السردي وبالمشهد الحواري، بوظائف بنيوية سردية لربط

---

(١) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٥٤.

الأجزاء والوحدات السردية فيما بينها، قابضاً على الأحداث بإجمالها ونتيجة لذلك فإن التلخيص يحدد الفترة المسترجعة ويقدمها بشكل مكثف وملحوظ من قبل القارئ.

كما أنه يأتي عن طريق التقديم الملخّص للأحداث، إذ ينحصر هذا التقديم الملخّص من خلال الراوي وتبتعد الشخصية عن ذلك، بيد أنه يقابله خلاصة لأقوال الشخصيات من جهة، وخلاصة للأحداث غير اللفظية من جهة أخرى.

٢- الحــذف[١]

تتجلى تقنية الحذف من خلال ذلك المرور السريع على فترة زمنية طويلة وتقديمها في عبارة أو بدون، ويسميه (تودروف) الإخفاء أي أن يخفي الكاتب فترة زمنية تتعلق بالشخصيات وعلاقتها بالأحداث، والقفز عن جزء من حياتها الماضية أو الحاضرة لأسباب قد تكون في أغلبها أخلاقية[٢].

وكمثال على هذا النوع من الحذف يمكن أن تساق تلك الحادثة التي قامت "الغريبة" بإضفاء حذف عليها أثناء محاورتها مع زوجها "الغريب" في رواية (الموت الجميل) وهي ما تتعلق بابنتها التي لا تعرف لها أبا[٣].

ويميّز (جان ريكاردو) بين أنواع ثلاثة، فالأول منها يعني المرور على فترات زمنية طويلة فيسكت المؤلف عن وقائعها، وهذا النوع يمس القصة فقط، والثاني ما يلحق بالقصة والسرد فيُحْدِثان فجوة في الأحداث جرّاء الانتقال من فصل لآخر، وأما الثالث فقد يعبر عنه بالبياض في نهاية الصفحات والفصول والأخير يمكن أن يبطل حركة السرد ويبطئها[٤].

ومن وجهة نظر المدرسة الشكلانية الروسية، فقد استطاع (جينيت) وبدراسته رواية "بحثاً عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، استطاع التوصل إلى أشكال ثلاثة من الحذوف وهي[٥]:

---

(١) من تسميات الحذف: (الثغرة، الإسقاط، الاستبعاد، الفجوة، القطع، الإضمار، الإخفاء، النقصان)، ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١١٧، مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٢٠، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨، المرزوقي: مدخل إلى تحليل القصة: ٨٥، سيزا قاسم: بناء الرواية: ٧٩، عناني: المصطلحات الأدبية: ٢٤،وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٨٤.

(٢) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٣) الرواية: ٧٩.

(٤) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٥) ينظر جينيت: خطاب الحكاية: ١١٧-١١٩.

أ-الحذف الصّريح.

ب-الحذف الضمني.

جـ- الحذف الافتراضي.

وقد تميزت الرواية المعاصرة الأردنية في الفترة المدروسة بظهور هذه الأنواع الثلاثة في النصوص، التي شكلت إلى جانب التلخيص حركة في تسريع السرد، والعبور قفزاً عن فترات زمنية طويلة جداً، وسيتم التمثيل لهذه الأشكال من خلال اختيار النماذج الأكثر دقة لتدل على تقنية الحذف، مشيرة إلى الدلالة التي توخاها لكاتب وقصده من ورائها.

الحذف الصّريح

ويقصد به أن تجيء عبارة صريحة محددة لتدل على وجود إسقاط زمني لأحداث معينة في حاضر القص أو ماضيه، ويتم ذكر الحذف إما في بداية المدة الزمنية المحذوفة أو في نهايتها، ويسمى الأخير بالحذف المؤجل[1].

والحذف الصريح المحدد يكون عن طريق تحديد الفترة الزمنية المُسْقطة[2]، ومن تلك النماذج:

-"وهكذا انقضت الألف ليلة وليلة، صار في الوادي قرية على وشك أن تصير بلدة..." (أعواد ثقاب: ٢٣).
-"ظلّ جسدي مشتعلاً بعد مضي أسبوع التطوع في الصحراء..." (الرقص على ثرى طوبقال: ١٥).
-" إلى أن كان يوم ثالث..." (الموت الجميل: ١٢٨).
-"تفرّغ فهد لعروسهِ خمسة أيام..." (شجرة الفهود: ٠٣).
-"فمنذ أن التحق بهذه الحركة، قبل سنتين" (نجم المتوسط: ١١).

تشكل هذه النماذج الخمسة حذوفات صريحة محددة بزمان، ففي المثال الأول يعلن الراوي عن مرور (ألف ليلة وليلة) على الناس الذين هجّوا في الوادي، فحذف أياماً وليالي مرّت عليهم، إذ لا ضرورة إلى تكرار ذكرها أو التوسع في تفاصيلها أو الإشارة إليها، ذلك أنها كانت تقتصر على تلك الحياة من الفقر والجوع والتشرد وتمنية النفس بالعودة والطق على تنكة الكاز.

ويقترب هذا المثال من الحذف المؤجل، حيث أُجلت الأيام الألف فصار الوادي المقفر قرية سكنها الناس وعمروه وهو في طريقه إلى أن يكون بلدة أوسع، إذ جاءت الإشارة إلى الحذف في نهاية المشهد.

---

(١) ينظر، م. س: ١١٧-١١٨، وبحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٥٩.

(٢) ينظر،آمنة يوسف: تقنيات السرد:٨٥ .

والمثال الثاني يشكل نموذجاً من الحذف الصريح والمحدد، وكذلك الحذف المؤجل، فمرور الأيام السبعة (الأسبوع) على" مدين" كانت قد تركت جسده مشتعلاً إثر التعب الذي لاقاه في الصّحراء، وجاءت فائدة هذا الحذف المتأخر في أنه جنب الالتباس من جهة القارئ إذ إنه لو لم يحدد، فإنه يجيء بلا فائدة[1].

وتحقق الحذوف الثلاثة الأخيرة إيضاحاً لوضع الشخصيات الراهن، فالراوي في (الموت الجميل) يحذف الأيام الثلاثة التي قضاها الرجل مع زوجته في حضور العزاء، ويوضح وضعه الذي عاشه مع أوراق الغريب التي حان الوقت لتسليمها إلى هذا الرجل، وأما النموذج الثاني، فيصور الحالة التي وصل إليها "فهد" من خلال زواجه الثاني من"تمام" فحذف الأيام الخمسة جاء لعدم وجود أهمية تذكر لها سوى تغير أحوال منزل "فهد". وفي النموذج الأخير والقفز على سنتين من حياة "حامد الخالد" هي دلالة على عدم أهمية الأحداث الزمنية تلك.

أما الحذف الصّريح غير المحدد فيكون بالسكوت عن الفترة الزمنية المحذوفة، فلا يذكر أو يحدد المؤلف الزمن الذي حذفه.

ففي رواية (شجرة الفهود) يقفز الراوي عن فترة علاقة "فهد" بـ"سعاد الغجرية" وهي فترة تردده على النَّور:

> "ورقصت سعاد بعد تلك ليالٍ طويلة للفتى الذي خط الشعر أعلى شفتيه برفق... رقصت بود أولاً ثم تيّمت فصارت ترفض عطاياه واكتفى الفتى بأن يمنح نقوده لأبي خروب" (١١).

يشير هذا الإسقاط لليالي الطويلة التي سكن الفتى "فهد" إلى مضارب "أبي خروب"، تغيُّراً في حاله وأحواله، فهو من جهة بات يثبت للجميع أنه كبر حينما بدأ شاربه بالنمو وبانت ملامح الرجولة عليه، ومن جهة أخرى فقد تبينت أحواله التي لم تخف على أحد من خلال حبه لـ "سعاد".

ويتكرر هذا النوع من الحذف غير المحدد في (نجم المتوسط) حينما تذكر قصة الحاوي "حسنين" الذي:

> "يعتاش من ألعاب خفة اليد منذ سنوات طويلة" (٥٦).

هذا الحذف الذي لم يحدد بفترة زمنية، هي بالنسبة للقارئ ليست ذات بال أو أهمية، فيأتي متأخراً "مؤجلاً"[2] وسريعاً، وهذا التسريع ترافقه لعبة "خفّة اليد" التي

---

(١) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٠.

(٢) م. ن: ١٥٩.

تحتاج إلى مهارة وسرعة في العمل.

فيصور الراوي هنا حال "حسنين" الذي يحيل فيما يعد إلى أن يسرد مجمل قصة حياته "الحامد" فيصبح الحذف هنا تقديماً مبسطاً لما سيأتي إجماله وتلخيصه في الصفحات التالية. لكن هذا كله بلا تصريح بالمدة الزمنية المحذوفة.

كما صورت حال "حسنين" في هذه الرواية، فإن الحذف غير المحدد، يقيم مقارنة بين حال "يوسف" الآن وفيما سبق، ووضعه المتدهور والراهن الذي دفعه إلى أن يصبح في قمة الانهيار:

> "سرتُ وقتاً طويلاً لا أستطيع الآن أن أحدد المدّة التي استغرقتها في الانحدار... ويمكن القول فقط إنها طويلة جداً..." (رجل وحيد جداً: ٦٢).

العبارة الأخيرة تشكل إشكالية(الحذف غير المحدد) الذي جاء صراحة في قول "يوسف" إذ صرّح علناً أنه استغرق فترة في السير لا يدرك سعتها ومسافتها ومداها، إضافة إلى ذلك فإنه يعلن مرة أخرى عن مرور فترة زمنية طويلة لا يعرف مداها:

> "عدت لأسأل نفسي عن الوقت الذي استغرقني حتى وصلت إلى هذا المكان، هل هو يوم؟ بعض يوم... شهر... بعض شهر... سنة أكثر... أقل؟ ... نظرت في المرآة التي أحملها في متاعي... رأيت بعض شيبات تخللت سواد شعر لحيتي..." (٤٤).

يشكل التساؤل هاجساً يؤرق "يوسف" وخاصة أنه قد فقد القدرة على التعرف إلى الوقت الذي استغرقه في سيره مذكراً حاله التي وصل إليها في تقدم السن، مضيفاً إلى ذلك ذكر الفترات الزمنية التي يجهلها (يوم، بعض يوم، شهر، بعض شهر، سنة، أكثر... أقل) كل هذا الحذف يدل على وجود أحداث تم السكوت عليها والقفز عنها لعدم حاجة السياق إليها.

وتسير هذه الوتيرة في الحذف المعلن، والمقترن بإخفاء لفترات زمنية قفز عنها الغريب في حديثه المبثوث بأوراقه :

> "مرّت الأيام، بل مرّت أيام... لا أقدر على تسميتها أو تعريفها... منذ جئت بها إلى القرية" (الموت الجميل:٨٢).

هذه المدة المحذوفة تظهر ذلك البعد النفسي الذي عاشه الغريب وزوجه وسط أهل قريته، والأيام عصيّة عليه في أن يسميها أو يعرّفها لأنها تلتصق بشخصيته وهنا يظهر مصطلح (تودروف) للحذف وهو (الإخفاء)، فالغريب قصد أن يخفي الأيام لأنها تخفي في طياتها أسباباً أخلاقية متعلقة به.

وفي رواية (الرقص على ذرى طوبقال) تستبعد بعض الفترات الزمنية من خلال عدم تحديد مدتها ومن ذلك ما جاء على لسان "مدين" حول حقل والده ودين "بو صرار"

لهم:

> "واستذكرت أن الحقل الذي نقتسم نتاجه اليوم ويرفض مولاي احتساب زكاته للخديم وأحد الطفارى... جُرد من صاحبه قبل عام" (٤٦).

يرتبط هذا الحذف غير المحدد بالمؤجل إذ ذكرت الحادثة ثم تبعتها إشارة الحدث صاحب الحذف، مشيراً إلى أن سبب استبعاد هذا الزمن هو من أجل إخفاء بعض من خصائص والد "مدين" الذي يظهر هنا بصفة الطمّاع البخيل، والإنسان الذي يسطو على الأرض ويأخذها عنوة من أصحابها.

وقد جاء هذا النوع كذلك في (أعواد ثقاب) وتلك الفترات الزمنية التي عبرها الراوي في انتظار عودة الذين هجّوا من ديارهم:

> "وطال أمد العودة" (١٧).

يحذف هنا أياماً وليالي كانت ذات هم وغم على أصحابها، فظلوا في الوادي حينما لم يجدوا ملجأ آخر يحتمون به، وهذه الحذوف كانت ذات فائدة بنيوية في أنها ربطت الوحدات السردية، مقيمة جسراً يربط بين الشخصيات وآمالهم في تغيُّر الحال والأحوال. وقد عبّرت تقنية الحذف هنا عن مجموعة من الثغرات الحكائية التي أسقطت مرحلة بكاملها من زمن القصة[1] وهي الأيام التي فرضها الواقع عليهم.

الحذف الضمني

حينما يكون السرد عاجزاً عن التتابع الزمني، يقفز من فترة إلى فترة دونما تحديد للحذف لا في بدايته ولا في نهايته كمثل قول "وقضى فترة ثم عاد..." أو "وتنتقل الأحداث به من مكان إلى آخر... "[2].

ومن النماذج السردية للحذف الضمني الذي تدل عليه القرائن السردية الرابطة بينها، الإشارة التي أودعتها رواية (شجرة الفهود) في حديث "فهد" عن الوضع الاقتصادي الذي آلت إليه المنطقة:

> "انتشرت زراعة التبغ في سهول إربد، وقد تناقش الرجال في جدواها، كانت هذه النبتة اللعينة تفسد الأرض فتأتي سيئة في مواسم أخرى..." (٩٩).

يظهر الحذف الضمني من خلال قرينتين دالتين على وجوده وهما قوله (انتشرت...) و(تأتي سيئة في مواسم) ، الأمر الذي يدل على استبعاد فترة زمنية غير

---

(١) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٢٠.

(٢) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: وتعريفه للحذوف الضمنية التي "لا يصرّح في النص بوجودها بالذات والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني: ١١٩، وبحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٢-١٦٣.

محددة وغير صريحة، بل ضمنها الراوي في قوله السردي حولها، مثيراً حالة المزارعين الذين يتناقشون في أمرها... . وهذا الحذف الضمني أسقط جزءاً من الحكاية أي من زمن الحكاية، فأضمره الراوي[1]، وتم كشفه من خلال الضبط الدقيق للحذف.

ويجيء في رواية (الموت الجميل) جملة دالة على الحذف الضمني وأغلبها جاءت على لسان "الفتى" بقوله:

"وقطعنا الحقل، ثم القرية، عائدين إلى الدار" (١١٠).

عَمَد الراوي هنا إلى حذف المدة الزمنية التي تشكل أهمية للسرد إذ تسرّع وتسيّر الأحداث، حاذفاً كل ما صادفوه في طريق عودتهم إلى الدار لأنها تبدو أحداثاً لا أهمية لها بالنسبة للقارئ.

ويسقط راوي (أعواد ثقاب) مدة زمنية طويلة أثناء حبسه في السجن، وتغير حاله، وقد ظهرت الثغرات من خلال قوله:

"كل شيء فيَّ قد تغير حتى مسامات جلدي، والدماء تجري عقب تلك الحقبة من النضالات،" (١٧٨).

هذا المقطع السردي ينقل ما حدث لصالح من تغيرات فـ "مسامات الجلد" ليست سوى أمور حياته الخاصة، (والدماء الجارية) هي دلالة تجدد نشاطه النضالي الذي أسقط كل ما يتعلق به باعثاً جملاً تسدُّ مكان ذلك الزمن، متخذاً الحذف الضمني اتكاءً على هذا.

ويأتي الحذف الضمني مقترنا بالاسترجاع، فحين يبدأ راوي (رجل وحيد جدا) بالحديث عن المدينة الكبيرة، يتوقف لحذف مدة زمنية من خلال العودة إلى الماضي واستذكار حادثة تتعلق بالمدينة الكبيرة التي يقول عنها:

"لم تطأها قدماي إلا عندما التحقت بالعمل، وفي مكان يقع خارجها... بمعنى آخر... إنني لا أعرفها..." (٦٣).

بهذا الاسترجاع ذي المدى البعيد والسعة القليلة، يتمثل الحذف الضمني، حيث تحذف مدة زمنية وهي عمل "يوسف" في المدينة الكبيرة، وتم تقدير هذا الحذف من خلال القرائن المرتبطة بالعمل.

الحذف الافتراضي

ويذكره جينيت بأنه ذلك الحذف الذي لا يمكن تحديد موقعه في النص[2]، والحالة التي يمثلها هذا الشكل هي البياضات في نهاية الفصول حيث تشكل إيقافاً مؤقتاً للسرد،

(١) ينظر، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٩.

(٢) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١١٩.

لحين استئنافه في الفصل التالي[1] وقد يأتي من خلال قرائن أخرى كالنقاط أو النجيمات.

وتحفل الروايات المدروسة بالبياض، والنجيمات والنقاط ولكل منها وظائف بنيوية وفنية تصب أغلبها في تسريع السرد وحذف أحداث وأقوال يستغني عنها المؤلف لعدم أهميتها.

١- البياض:

يأتي في نهاية الفصول أو نهاية الأحداث المتضمنة في الفصول، متخذة وسيلة الإسراع بالسرد وإسقاط فترة زمنية من الأحداث، ومن ذلك ما جاء في نهاية الفصل الأول من رواية (الموت الجميل)، وما جاء في بداية الفصل الثاني منها، إذ ينتهي الأول بجملة استباقية يعلن فيها الغريب عن يقينه بأنه سيموت في قريته:

"سأعود يوما إلى القرية، وأعرف يقينا بأنني سأموت فيها..." (٢١).

يأتي بعد هذا النص حذفا لثلثي الصفحة، ثم حذفا لبداية الفصل التالي الذي عنونه "بالموت" رابطا بين مقولة الغريب الاستباقية السابقة وبين الموت.

"يأتي الموت إلى قريتنا، ويكثر المجيء في ليالي الشتاء" (٢٣).

ويجيء هكذا في بقية فصول الرواية[2]. وفي هذه الرواية بالذات تظهر تقنية الحذف المرتبط بالبياض من خلال ذكرها في المقاطع السردية ومن ذلك قول الغريب:

"بهذه الكلمات بدأ الغريب كلماته على الورقة التي امتلأت بكلمات وعبارات ملزوزة على بعضها... ولكنه ترك مساحة بيضاء تحت كلماته هذه، وكأنما أراد أن يبدأ من جديد" (٦٠)[3].

---

(١) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٤.

(٢) ينظر الرواية: ١١٢-١١٥، ١٢٠-١٢٣، ١٣٤ حيث الفرق واضح من خلال البياضات في تلك الصفحات.

وفي رواية (رجل وحيد جدا) يأتي البياض في بداية الرواية: ٩ وفي نهايتها: ١٢٠.

وفي رواية (شجرة الفهود) جاء في نهايتها فقط: ٣٤٣.

ورواية (نجم المتوسط): جاء في نهاية الفصل الأول: ٦٢ فقط.

ورواية (أعواد ثقاب): جاء في بدايتها: ٧ فقط.

وأما رواية (الرقص على ذرى طوبقال)، فإنها لم تشهد تقنية الحذف المقترن بالبياض.

(٣) يتعلق هذا النص ما يسمى برواية النص من خلال ذكر تقنية البياض وأحد فوائدها ووظائفها وهي أنه أراد بدايته من جديد. ومن ذلك ذكر آخر لرواية النص في الرواية ذاتها: "انتهت الكتابة ... وظل قسم من الورقة أبيض حتى نهايتها، فرأيت بخط صغير، سطرا واحدا كتب فيه؛ "وما عاد لي في وحدتي إلا هذا الظل..." (٥٥).

ينظر عن رواية النص: محسن الموسوي: رواية النص خطابا نقديا في الكتابة العربية المعاصرة، م. الأقلام، ع ٥، السنة ٢٣، أيار، ١٩٨٨: ٧-٨.

وهذه هي إحدى التقنيات التي يشغلها الفضاء الروائي (النصي)[1]، التي غالباً ما نجدها في الروايات الحديثة.

٢- النقاط والنجوم (.../***)

جاءت تقنية النقاط المتتابعة في الروايات جميعها، كما توافر في الحوار المشهدي التالي الذي دار بين كل من الغريب والمرأة التي استأجر غرفة عندها، وقد قدمت التقنية وظيفة الإغفال عن جانب من شخصية المرأة بذكر بعض الكلمات التي كشفت عن صفاتها[2].

> "تمتمتُ بهدوء: "لا تقولي ذلك. فهي ليست..."
> فازداد صوتها ارتفاعاً وحدّة: "بل هي عاهرة... أعرفها، تقف تحت النيون المقابل للمقهى الزجاجي... أعرفها، والكل يعرفها.
> تمتمتُ ثانية بهدوء: "ربما كانت كذلك... أما الآن فهي زوجتي... وقد جئنا لنأخذ كتبي، وأغراضنا..." الموت الجميل(٦٨).

بالإضافة إلى ذلك فقد جاءت تقنية النقاط المتتابعة ضمن الأسلوب الشعري، أي فاصلاً بين الجمل الشعرية، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء ضمن قول "يوسف" في نص (رجل وحيد جداً) حينما وجد "ماريانا" في المدينة المتوسطة، زوجة لـ "توفيق" ، ففي حلمه الأخير قال:

---

(١) الفضاء النصي هو ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها،حميد لحمداني:بنية النص السردي:٥٥.

(٢) ينظر، الروايات:

- شجرة الفهود: ٧، ٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٣٠، ٣٢، ٤٠، ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٦٤، ٦٨، ٦٩... وتقريباً في الصفحات جميعها ....
- نجم المتوسط: ٦، ٧، ١٢، ١٣، ١٥، ٦٨، ٦٩، ٧٩، ١٠٤، ١٠٧، ١١٢، ١٢٣، ١٣٤، ١٤٥، ١٥١، ١٥٢، ١٦٣، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٩، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠.
- الموت الجميل: ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٩، ٣١، ٣٣، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٩، ٤٠، ٤٢، ٤٣، ٤٧، ٤٨، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٦٠، ٦١، ٦٣، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ... وتقريباً في الصفحات جميعها.
- الرقص على ذرى طوبقال: ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣... وفي كل الصفحات.
- أعواد ثقاب: ٧، ١١، ١٤، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٦، ٣٦، ٤٣، ٤٥، ٥١، ٦٤، ٦٥، ٧٧، ٧٨، ٨٣، ٨٤، ٨٨، ٩٢، ٩٦، ١٠٠، ١٨٦١٠٤، ١٠٥، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١٢٤، ١٣٥، ١٣٩، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٦٢، ١٧٥، ١٧٦، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٧، ١٩١، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٩، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦.

"شفتاك أنهار من العسل واللبن... عيناك خمر أشربه في ظلك
يا سدرة المنتهى... خداك يا دحنون الجبال وسوسن الحقول...
وشعرك... الليل الساجي والعتمة التي تطوق القمر... صدرك
شلال حنان دافئ... حنون... كأنه الأمن... صدرك أم وجدها
طفلها التائه الحزين..." (١٠٨).

أما تقنية النجوم (***)[١] فإنها قد جاءت في روايات ثلاثة هي (رجل وحيد جداً)، (أعواد ثقاب) و(الرقص على ذرى طوبقال)، حيث ربطت بين الوحدات السردية، والفصول النصية وفي المقاطع السردية القصيرة، فأعطت كل نص دلالة وأهمية فنية، مكملة بذلك المعنى السياقي والدلالي الذي يريد المؤلف الوصول إليه[٢].

مما سبق من حديث عن الحذف يمكن التوصل إلى أنه عبارة عن إسقاط لفترة زمنية يصرح بها تارة بتحديد أو عدم تحديد الزمن المحذوف، وتارة يأتي إسقاطاً ضمنياً لا يفصح عنه سوى تلك القرائن المتضمنة للسرد، وأخرى إسقاطاً افتراضياً يمكن التوصل إليه عن طريق البياض والنقاط والنجوم في نهاية الفصول والوحدات السردية.

ب- تعطيل السرد

١- المشهد (الحواري)[٣]

يحدد (تودروف) مقياساً معيارياً للمشهد الذي يشكل نوعاً من ذلك التقابل بين وحدة زمن القصة ووحدة زمن الكتابة، وهو ذاته الذي أشار إليه (ريكاردو) حينما أوضح أن حالة من التوازن يشهدها كل من المقطع السردي والمقطع التخيلي[٤].

---

(١) ومن المواضع التي يمكن الإشارة إليها في النصوص الروائية السابقة:
- رجل وحيد جداً: ١٧، ١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠... ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩.
- أعواد ثقاب: ٩، ١٢، ١٤، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٤، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٤٢، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٥١، ٥٢، ٥٩، ٦١، ٦٤، ٦٨، ٧٠، ٧٨، ٨٠، ٨٣، ٨٥، ٨٩، ٩١، ٩٤، ٩٥، ٩٧، ١٠٠، ١٠١، ...، ١٩٢، ٢٠١.
- الرقص على ذرى طوبقال: ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ...، ٢١٠، ٢١١، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦.

(٢) ينظر، آمنة يوسف:تقنيات السرد:٨٦.

(٣) المشهد (الحواري): ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١١٩-١٢٣، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، حيث يعرفه بقوله: "إن الفترة الزمنية الموصوفة تكون مساوية تقريباً لزمن القراءة"، ويقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨، وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٨٩.

(٤) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

يدخل في تقنية المشهد (الحواري)، والذي يعبر عنه باستخدام لغة حوارية تتلاءم والنص الموضوع، ما يتناوله الراوي من الأساليب واللهجات الدالة، بحيث يضفي صبغة أدبية أو فنية على الشخصية المتحاورة. وهذه الأساليب اللغوية تفيد وكما أشار إليها (باختين) إلى الكشف عن صورة الشخص المتحدث في المشهد والتعرف إلى "الزاوية الحوارية" التي يتمثلها[1].

ويرى (باختين) أن الرواية هي عبارة عن "منظومة لغات" حيث أنها تتمثل في استدخال الأنماط اللغوية والأسلوبية، مشيراً بذلك إلى (كلام الراوي، الشخصيات ...) واللغة الروائية تتناسب والمقام الروائي للشخصية فهناك شرائح اجتماعية عليا وأخرى دنيا، وهناك مستويات تعليمية وأخرى مهنية، فيتمثل هذا الأسلوب في إقامة الحوارات بين المتحدثين[2].

من وظائف المشاهد أنها تأتي للكشف عن نفسية وطبقة المتحدث، وللتخلص من الرتابة السردية، وأما الوظيفتان التقليديتان فهما كما أشار عدد من النقاد (الوظيفة الافتراضية، والوظيفة الختامية). فالأولى تكون بمنزلةاستهلال للسرد الروائي، والثانية بمثابة تذييل وإنهاء للسرد، ومهمة هاتين الوظيفتين هي إحداث الآثار الدرامية للمشاهد بحيث تقوم الأحداث بتوضيح مصائر الشخصيات[3].

ولتوضيح وظائف المشهد (الحواري) السابقة وتمثيلها في نماذج من الرواية الأردنية، سيتم الوقوف على بعض من النماذج السردية التي توضح وظيفة السرد الفنية والبنيوية.

عادة ما يكون المشهد الافتتاحي في بداية السرد، أي في بداية فصول الرواية، فيعطي ذلك انطباعات أولية عن الرواية ومضمونها، بالوقوف على التفاصيل والجزيئات وربطها بحاضر السرد[4]، ومن تلك المشاهد ذات القيمة الافتتاحية ما ابتدأت به رواية (أعواد ثقاب) حيث تشير صراحة إلى نقل حرفي لقول الراوي (الحكواتي)، الذي يشي ببعض ما ستتضمنه الرواية من أحداث:

> "قال الراوي بعد أن ذكر الله وأثنى عليه: وقعت الواقعة ودارت فوق الرؤوس القارعة، ووجدوا أنفسهم في صحراء

---

(1) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

(2) ينظر، ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ت: يوسف حلّاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨: ١٠.

(3) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٧.

(4) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٢١، وينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٧.

التيه، لكأنهم في أرض يباب يسيرون وراء أوهام كلها سراب..." (٧).

هذا النص يكشف عن صفة سيختص بها الراوي في نقله لأحداث الرواية فيما بعد وهي وقوفه على الألفاظ والجمل المنتقاه بعناية وذات الدلالات المكثفة والهادفة، بحيث يستخدمها متنفساً للولوج إلى عوالم النص الخفية، فمثلاً قوله: "وقعت الواقعة" والمقتبسة من القرآن الكريم تشير إلى فكرة أولى يقوم عليها النص وهي محاولة رصد ما حدث للناس في ذلك الزمن. وهذا الراوي هو هنا (كالحكواتي) الذي ينقل أحداثا ووقائع مرّت على الناس، ولعل العبارات التي استخدمها هنا، لتؤثر على القارئ فينسجم معها.

وفي رواية (نجم المتوسط) ينفتح السرد في المقطع (الرابع عشر) من الفصل الثاني على حوار يمثل بعداً سياسياً تحمله كل من الشخصيات المتحاورة:

- "نحن أبناء كوكب واحد؟!
- سنخرج من الأرض إذا بقيتم فيها!
- نحن أبناء قضية واحدة.
- أنتم جواسيس لرجل واحد" (١٠٠-١٠١).

إن هذا الحوار يبين رؤية شخصيتين لهما دور فعّال في التنظيم القومي من أجل الدفاع عن الأوطان. "فشهاب الدين" أحد شخصيات التنظيم، يقيم حواراً مع طالب من طلبة الجامعة يكشف هذا الحوار عن نفسية المتحدثين إزاء القضية التي يتناقشون بها فـ"شهاب الدين" ينطلق من إيمانه بالوحدة والعزم والتصميم المعزز بالإرادة، وأما الطالب فإنه يعبر عن رأيه من خلال عدم الإيمان بوحدة التنظيم والتفافها حول رئيس الجمهورية، وهذا الحوار ينحني ليأخذ شكلاً سياسياً.

وقد يجيء المشهد في ختام السرد في الفصول، أو الرواية، فيأخذ "قيمة ختامية"[(١)] تعلن عن حصول اتفاق أو اختلاف بين المتحاورين، بحيث يقف المشهد الختامي على الاتفاق حول وجهة نظر معينة لقضية ما، أو تباين الآراء واختلافها.

ومن ذلك ما اختتمت به إحدى الفصول الجزئية في رواية (رجل وحيد جداً) خاصة أنه يمكن اعتبار كل جزء منها مشهداً، وهذا المشهد الختامي يكشف عن ذلك الاتفاق بين كل من "يوسف" و"جاسم" وحديثهما حول علاقة الحب التي تربط "يوسف" بـ"ماريانا"، إذ يجتمعا إلى نقطة محددة:

"- كيف سترى إخلاصهم؟
قلت من قلب موجوع خائف يتناوح الرعب في جنباته... -
قالت إن شخصا يدعى يوسف الذهبي (عرفت فيما بعد أنه أنت) قد أحبها، فترك عمله وراحة باله، وعقله... وقالت إنه

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية: ١٢١، وبحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٦٨.

تبعها من مدن الأطراف الحزينة إلى مدن الرمال، التي تبتلع بنيها بلا رحمة، إلى البحر الغادر الذي يشرب الصيّادين بشراهة... وإنه ما زال يقطع البراري والقفار بحثاً عن ماريانا... إنه الوحيد الذي يستحق حبها حتى الآن..." (٧٧).

يكشف هذا النص عن نفسية المتحدثين، فـ"يوسف" يتحدث من خلال قلبه لا عقله، مشيراً إلى حاله التي وصل إليها من خلال حبه لـ"ماريانا"، فهو يتألم لفراق "ماريانا" ولبعدها عنه، ويسكن الرعب في قلبه جرّاء تفكيره حول مصير علاقته بـ"ماريانا"، كما يكشف النص عن شخصية "يوسف" ككل من خلال ذلك الوصف الذي نقلته "ماريانا" إلى "جاسم" فهو يتصف بالصبر وشدة التحمل، والإخلاص في القول والحب، والنص بحمولاته الفنية يشير إلى حالة الوضع السيئة التي ألفها الإنسان فصارت جزءاً من واقعه.

ويأتي المشهد كمونولوج داخلي وحديث النفس إلى النفس ويرتبط دائماً بالأحلام والرؤى المستقبلية، فـ"فهد" الذي يعود ليقف على الهضبة يوازي نظرته الأولية لها، فيحاور نفسه الطامحة إلى الأحلام دائما:

"وقال في سرّه: هذه الأرضُ لي... هذه الأرض لفهد... وأولاده... للفهود من بعده... هذه مملكتي وأنا السلطان... هذه لابن فريدة الذي تستصغرون... هنا سيكون العالم، ولكم بلدتكم الميتة القابعة تحت رحمة أشباه الرجال الضاحكين بلا مبررات، الهازئين من الأحلام..." (شجرة الفهود: ٩).

يمهد هذا المشهد لتقديم إرهاصات أولية لبدء حياة الفهود على أرض الهضبة التي ملكها "فهد" بعقله وقلبه وماله، هذه الأمنية التي يحلم فيها "فهد" تعززها المشاهد التالية من النص الروائي، حيث تتحقق أمنيته من كافة جوانبها فيقيم حول نفسه سياجاً خاصاً به يحميه وأبناءه عن أبناء عمومته وأخواله الذين لا يشعرونه بالرجولة والاعتماد على النفس: وهذا الحلم الذي يراود "فهد"، يعدُّ من باب حب الامتلاك الذي رباه لأبنائه وخاصة أنه كان يوسّع حلمه هذا بشراء المزيد من الأرض والزواج لتمتلئ تلك المساحات الواسعة من الأرض التي اشتراها.

ويأتي المشهد الحواري في الكشف عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتحاورون، ومن ذلك حوار جدّ (الراوي) مع أحد المزارعين، أو عن اللغة المهنية التي تأتي على لسان كل من الراوي والغريب، والمحامي[1].

ويكشف النص المشهدي في بعض أجزاء رواية (الرقص على ذرى طوبقال) عن اللهجات واللغات المحكية في المغرب، ومن ذلك حوار والدة مدين (نعيمة بنت مذكور) مع ابنها "مدين" حول علاقته بمولاه (والده):

---

(١) الموت الجميل: الصفحات: ٣٩، ١٢٦.

-"وليدي... انحنيت لمولاك... قيلت يداه... كيفاش لقتيه...؟! نسيت أن والدي غاب عنها وعن القرية... تزوج امرأة أخرى في المدينة... وقد اختلفت به الأسباب..." (٢١).

إنّ لفظة (كيفاش) تدل على لهجة منطقة "أغادير" في المغرب، وهذا يجعل "والدة مدين" من طبقة تمتلك اللهجة استخداماً في حياتها اليومية، بعكس الشخصيات الأخرى التي تستخدم الفصيحة في أغلب الأحيان، ترفعها إلى الطبقة الاجتماعية أو المهنية التي تنتمي إليها.

فالمشهد إذن يأتي في أغلب أحواله حوارياً مباشراً أو داخلياً (مونولوج داخلي)، ويأتي بوظيفتين (الأولى افتتاحية والأخرى ختامية) تكشف كلاً من نفسية أو طبقة أو أسلوب معيشة الشخصيات المتحاورة، فتحلل الشخصية من خلال تقديم عرض وصفي لها، الأمر الذي يبطئ السرد ويعطل مسيره في النص الروائي.

٢- الوقفة[١]

الوقفة الوصفية (الوقف) آلية وتقنية زمنية تعطل السرد وتعمل على إبطائه، وإن امتداد الوصف يجعل زمن القراءة أطول من زمن الحكاية[٢]، وفي دراسة (جينيت) للرواية البروستية أشار إلى أن الوصف لا يتعلق فقط بالموضوع الموصوف وإنما هو عبارة عن حكاية تحمل في طياتها إشارات تحليلية للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأمّلة للمنظر الموصوف فيُظهر إنطباعاته وتعبيراته ونظراته نحو ذلك الموضوع الموصوف[٣].

ويعدُّ الأدب الكلاسيكي منذ (هوميروس) وحتى القرن التاسع عشر الأول الذي أشار إلى وجود وظيفتين اثنتين تتميز بهما الوقفة الوصفية، فالوظيفة الأولى التي أخذت عن البلاغة التقليدية سمة التزيين والزخرف، فالوقفة هنا لها دور جمالي ومجرد تعطيل للسرد وبيان أثر الموضوع على الناظر والمتأمل من حيث هو زخرفة للموضوع صاحب الوصف، وأما الوظيفة الثانية فإنها تتخذ من الوصف عنصراً أساسياً في تفسير الرموز

---

(١) من تسميات الوقف: (الوقفة الوصفية – الوصف – الوقفة – التعليق – الامتداد – الاستراحة)، ينظر في ذلك: جينيت: خطاب الحكاية: ١١٢-١١٧، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٧٥-١٩٣، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٦، وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٩٣.

(٢) ينظر، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤.

(٣) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١١٢-١١٤.

والحمولات التي يحملها النص، وربطها بنيوياً بالوحدات السردية الأخرى[1].

اهتم (جورج لوكاش) بالوقفة الوصفية، ونظّـر إليها من خلال طرحه مسارين يتجه الوصف من خلالهما، أحدهما يظهر الوصف على أنه حدث ملحمي يتم تحقيقه من خلال أعمال الشخصيات في مواقف محملة بالدلالات والمعاني ويمثل هذا المسار الروائي (تولستوي)،وفي المسار الذي يمثله الطبيعيون أمثال (زولا) حيث تكون الشخصية بلا دور بل تبقى متفرقة على الحدث الموصوف[2]، وعلى هذا الأساس فقد ميز الناقد (ووارين ويليك) في المسارين السابقين فالأول أطلق عليه بالرومانتيكي والثاني (الطبيعي)[3].

وللمقارنة التطبيقية بين الوقف كآلية زمنية معطلة للسرد وكونها ذات صفة مميزة محملة بالرموز فإن (فيليب هامون) قسمها إلى ثلاثة أقسام: فالقسم الأول هو النظر إلى الموصوف، والقسم الثاني هو الحديث عنه، والأخير العمل عليه. ويتم ذلك عن طريق ربط شبكة من العلاقات المتبادلة بين هذه الأقسام وبين الوظائف والأساليب الروائية في نقل الصورة المعبرة كالنظر البعيد والقريب (الرؤية البصرية)، وتراسل الحواس (كاستخدام اللمس للشم والذوق للنظر...)، والاهتمام بالضوء سواء أكان طبيعياً أم اصطناعياً، والشفافية ودرجة تعاملها مع الموضوع الموصوف[4].

تأتي الرؤية البصرية على قمة الوقفة الوصفية، حيث تجيء بألفاظ ودلائل ومعطيات محملة بالرمزية والشفافية المطلقة، وعلى نحو واضح وبيِّن، قياساً على تقسيم (هامون) السابق، ومن تلك النماذج التي تقدم الرؤية البصرية من زاوية النظر القريب والملاصق للموضوع صاحب الوصف[5]، ما يصوره لنا البطل "حامد" أثناء دخوله لـ(بنسيون أثينا) في رواية (نجم المتوسط):

> "بدا "بنسيون" أثينا في قمة بؤسه. أو هكذا شعرت بانطباعه الأول؛ فالصالة الوحيدة رطبة ومعتمة، وتآكلت حواف كراسي الجلوس، بل وفقدت نقوشها والقماش ألوانه، فبدت باهتة كالحة" (٢٠).

---

(١) ينظر، بحراوي:بنية الشكل الروائي: ١٧٦.

(٢) ينظر، جورج لوكاش: الرواية كملحمة بورجوازية، ت: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٩: ٨٠.

(٣) ينظر، ووارين ويليك: نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٢: ٢٨٨.

(٤) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٨٠.

(٥) م. ن: ١٨٠.

يمكن تصنيف هذا المقطع الوصفي كالآتي:

أولاً: تجيء صيغة (شعر بانطباعه الأول) وهو ما يسمى بـ"الوصف الذاتي"[1] لتعبر عن سبب وقوف الراوي وتناوله للبنسيون من وجهة نظر البطل الذي قدمه ليحمل هذا الوصف من زاوية نظر قريبة، ثانياً:فإن النص يحمل صورة تزيينية وزخرفية للبنسيون وللمشاهد التالية رابطاً من خلالها بالوحدات السردية، إذ تعكس صورة البنسيون حال مصر إبان تلك الفترة التي تتعلق بالحرب مركزاً على استخدام صيغة دالة ومحملة بالرمز وهي لفظة (البؤس) التي تدل على المشقة والفقر واشتداد حاجة الناس إلى بعض من الرفاهية جراء ما يعيشونه من فقر وعوز.

ثم تتخذ الماديات وضعاً جامداً، فشعور البطل من خلال النظرة الأولى للبنسيون، يمثل رؤية بصرية قريبة من موضوع الوصف، فالرطوبة التي يمتاز بها البنسيون هي الصفة الثانية له، التي تدل على وضعية البنسيون، من ناحية ضيق أرجائه وتشبعه بالبخار، ومن ثم فإنه يلقي دور الضوء في تقريب الصورة أكثر فيعطيه صفة العتمة أي الظلمة التي تلفحه، وخاصة ما يتعلق بها بحال الأمة في تلك الفترة، وكذلك فقر أصحاب ذلك البنسيون وعدم قدرتهم على إحيائه، فكأن العتمة تجيء أول زوال النور، وهي بالتالي توضح شعور البطل الأول الذي انطبع في ذهنه من إلقاء النظرة الأولى.

وتأتي الصفة الأخيرة لكراسي الجلوس، حيث عبر عنها بعدة صيغ (تآكلت، فقدت نقوشها وألوانها، باهتة، كالحة)، وكلها تدل على تلك الوضعية المتدنية لأصحاب هذا البنسيون، وأنهم من الطبقة الفقيرة، التي تملك قوتها من إثر إيجارات النزلاء، لذلك فهو أرخص بنسيون في منطقة العتبة.

فالراوي هنا أوقف تسلسل الأحداث، فوصف المكان الذي نزل فيه "حامد" وذلك لكي يوفر المعلومات للإطار الذي ستدور فيه الأحداث[1].

وعلى عكس الصورة الوصفية السابقة التي تلغي دور الضوء، فإن "جمال أبو حمدان" في (الموت الجميل) يصر على ذكر الضوء في عدد من المواقع في الرواية رابطاً إياه بالوحدات السردية فيلتحم معه مشكلاً صوراً ذات إضاءات نفسية ذاتية، وبنيوية رمزية، ومن ذلك هذا المشهد الوصفي الذي يصور فيه أضواء المدينة مبدياً السبب الذي دفع براوي الأوراق "الغريب" أن يطلق على المرأة التي صارت زوجته فيما بعد بصاحبة العينين البنفسجيتين فتقول المرأة له عن سبب لون عينيها ذلك:

---

[1] المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٧.

"كان ذلك تحت ضوء نيون. هذه المدينة ملأى بأضواء النيون... أراها تشعُ حتى في العتمة، وإني أكرهها. ألا تدرك أن هذه المدينة امتصّت رحيق جسدي... لم يعد لي رحيق ترتشفه بعد... أنا جافّة، وأنت عَطِش، لا ارتواء هنا." (٧٧).

هذه الصورة البصرية الصّوتية تتنقل بين الإيحاءات السابقة (نفسية ذاتية وبنيوية رمزية)، فكونها بداية نفسية ذاتية، تعطي الوضع النفسي الرّاهن للمرأة، بعدما أعطتها المدينة مزيداً من الضعف والذل الذي دفعها إلى الوقوف في طرقات الليل، التي حرمتها من التمتع بالحياة كأي فتاة أخرى، مفتقدة نفسها وشخصيتها وعلاقاتها مع الآخرين.

وتظهر الذاتية من خلال استخدامها لصيغ وصفية ذاتية من مثل (أراها، إنني أكرهها، جسدي، لم يعد لي الحق، جافة...)، كل هذه الزوايا البصرية المعتمدة على استخدام ضمير الأنا مقترناً في بعض الأحيان بالضمير المخاطب (أنت، ألا تدرك، ترتشفه، أنت عَطِش) تدل على الوضع السيء للمرأة، فتبدو هنا مدافعة عن حقوقها المسلوبة من خلال الكشف عن سرّ ارتباط لون عينيها الذي بدا بنفسجياً محكوماً بأضواء النيون.

وتتراكب الصّور البصرية من الناحية البنيوية في أن كلَّ جزءٍ منها متداخلٌ مع الآخر ومتزامن معه، حيث تتزامن صورة أضواء النيون المشعة مع حادثة امتصاص رحيق الفتاة، ومتّسق في أن أضواء النيون هي البنية الأساسية التي تشكل الكل في النسق السَّردي، فإذا ما حذفت لفظة "أضواء"، وعوِّضَ عنها بلفظة (أنوار) فإن النص يظل سليماً، والضوء هنا هو ضوء اصطناعي[1].

وتبدو المفارقة اللفظية واضحة في قول المرأة، من خلال تركيزها على شيئين (الإشعاع، العتمة) فالنور السّاطع تكرهه، والعتمة تكرهها، فكأنها هنا ترفض النور والظلام لأن كليهما يحملان لها المصير نفسه ، لذلك فإنها وفي مشاهد تالية تطلق مقولة هزّت بها أوراق زوجها وهي مقولة معاكسة لمقولة ابن عربي، فتقول:

" الليلُ شمعة النهار" (٩٨).

في حين إن مقولة ابن عربي:

"النهار ظل الليل" (٩٨).

إن هذه المفارقة الواضحة تعكس رؤية الفتاة حول الليل والنهار معطية لفظة شمعة لأنها شيء مادي ملموس وواضح للعيان، ويكون مصيره النهائي هو الذوبان

---

(٣) ينظر، م. س: ٨٦.

(١) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٨٠.

والاحتراق، وكأنها هنا تحقق تصوراتها الأولية حول وضعها الاجتماعي وحياتها المستقبلية.

أما مقولة ابن عربي فهي تشكل شكلا دائم، فمصيرها الدوام لأن الليل والنهار في تداخل مستمر، فالنهار يأتي بعده الليل، والليل يأتي بعده النهار بصورة مستمرة ودائمة، لا يحدث لأحدهما الاحتراق والذبول والانتهاء.

كما يشكل "تراسل الحواس"[1] موقعا ذا أهمية في النص، فيجول الراوي نظرته حول تداخل حاسة مكان أخرى، من مثل استخدام لفظة (الامتصاص) المتعلق بحاسة الذوق، والتركيز على الجسد وكأنه زهرة امتص رحيقها من قبل المدينة التي تصور كالنحلة التي تفر هاربة بعد أن تأخذ نصيبها من تلك الزهرة.

وتنسب الفتاة (الجفاف) لنفسها، فيما تنسب (العطش) للغريب، ذلك أن العطش يحتاج إلى شيء يرويه ويطفأ ظماه، وهي قد أروت الجميع فلم يبق منها شيء يمكن أن ترويه، مركزة على هذه التعبير ليعطي حالتها النفسية الذاتية وسط أضواء البنسيون التي تسبب في هذا الموضوع الذي آلت إليه.

ومن النماذج التي تحميل الدقة في الوصف، وجعل عدسة التصوير ناقلة بحرفية وبدقة مواضع الوصف بالتحديد والتشكيل، وصف "يوسف" لموقع بيته، إذ يتلاءم الوصف مع النظرة البصرية الذاتية:

> "وعلى رأس تلة بعيدة عن السوق الصغير أقمت منزلي الصغير، تدخل إليه من شارع فرعي صغير أيضا، ثم تسير في الممر الضيق الذي فرشته بالرمل الخشن، حتى تصل إلى مدخله الذي يفضي إلى برندا واسعة، احتلت حوالي ثلث مساحة البيت، وينفتح منه بابان، يؤدي الأول إلى صالة صغيرة قسمت إلى غرفة للاستقبال وأخرى للطعام، نادرا ما تناولت الطعام فيها، في حين يؤدي الآخر إلى غرفتي نوم، وفي المنزل مطبخ متوسط الحجم كنت لا استخدمه إلا لعمل الشاي أو القهوة..." (رجل وحيد جدا: ١٠).

---

(1) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٨٠.

تتداخل عناصر كثيرة في هذا المشهد الوصفي، ويمكن تناوله من حيث استخدام الأحجام والمقاييس والأشكال، فالراوي -البطل- يركز على حجمين (صغير ومتوسط). الأول يأخذ مساحة كبيرة في الدلالة، (فالسوق صغير، والمنزل صغير، وشارع فرعي صغير، صالة صغيرة)؛ ويدل هذا على قرب المسافة التي ينظر من خلالها لنقل الصورة، فكال شيء صغير حوله، ومما يحوّل نظر القارئ إلى شيء أكثر أهمية يدخل في صميم حياة "يوسف" وهو رؤيته إلى أن كل ما حوله هو صغير لا يشكل لديه أدنى اهتمام، ولذلك دخلت "ماريانا" إلى حياته من خلال عدم اهتمامه بأي شيء.

والحجم الآخر هو (المتوسط) الذي يرفقه بالمطبخ، موضحا وضعه حيث يشخص لعمل الشاي أو القهوة، والتوسط والاعتدال دلالة على اعتداله بحياته وقدرته على مسك زمام أموره، وهذا يعكس صورة "يوسف" النفسية التي ستجعل انتقالاً كبيراً سيحدث له من خلال التركيز على حجمين (الصغير – المتوسط) نائياً عن استخدام (الكبير) لعدم أهميته بالنسبة لديه.

ومن خلال الخريطة التي قدّمها "يوسف" يُظهر جانباً من المقاييس والأشكال مركزاً على شكلين (الضيق – الواسع)، من مثل (ممر ضيق وبرندا واسعة)، في هذا دلالة على أن ما في الخارج أضيق مما هو في الداخل، وكأنه أراد نقل صورة لحالة ووضع "يوسف" من خلال إيجاده لراحته في منزله أكثر مما يجدها خارجها، ولذلك فإنه كان مقفول القلب لا يتحدث عن خاصته إلا لمن ارتأه صديقاً.

ومن المناظر الوصفية المتعلقة بالطبيعة الحية، ما ظهر في رواية "شجرة الفهود" وخصوصاً مشهد الهضبة الذي أسر "فهد" مصوّراً إياها في مراحل عدة، قبل أن تصير ملكا له، وأثناء تعميره لها، وبعد وفاته، كل هذه الصوّر تحيل إلى النظر في تلك الجنة التي كانت حلماً وهاجساً لدى "فهد".

> "توقف فهد فجأة، والتمعت عيناه... ومن هناك رأى جلال الهضبة حين يرتمي السهل كله على أعتابها، وإذا استدار ليرى المنظر من الجهة الأخرى واجه جبلاً ضخما ينزلق إلى وادٍ سحيق. ويبدو الوادي بعيداً عميقاً متسعا، ثم يعاود الصعود إلى جبل آخر ظهر في هذه اللحظة محاطاً بضباب كثيف... والمنطقة كلها مكسوّة بالأخضر والأحمر..." (٩).

تتعدد زوايا النظر إلى شكل الهضبة وما يحيط بها من طبيعة أولها هي غطاؤها الأخضر والأحمر اللذان يشكلان نوعاً من النشوة والمتعة وخاصةأن دلالة اللونين الأخضر والأحمر تسترعيان الانتباه وتجذبان العين، فالأخضر يوحي بالجمال الهادئ، وتداخل اللون الأحمر معه يشكل تداعياً آخر لانجذاب العين وتأثرها بالجمال، الأمر الذي

يشكل حافزاً لدى "فهد" لاختيار هذه البقعة دون غيرها لتكون الجنة التي أراد أن يحقق حلمه فيها.

ويقابل ذلك بين الجهات المحيطة بالهضبة، مصوّراً بطريقة شعرية دالة بوضع السهل حول الهضبة، وكأنه يرتمي على عتباتها، دلالة على التصاقه بها، وعدم قدرته التخلي عنها. ويشكل "الجبل الضخم" صورة للحياة الكبيرة التي يوّد "فهد" أن يحياها، وذلك عن طريق تضخيم عائلة (شجرة) الفهود وزيادة أعدادها، مركزاً على ارتباط الجبل بالوادي المتسع والعميق (فتدخل السعة والمسافة) ليشكلان بؤرة أخرى يحيطها "فهد" بفكره. وأخيراً يأتي (الجبل المحاط بالضباب) ليحدد شكل حياة "فهد" التي يحياها فاختار الضباب دلالة أكبر على تمويه الناظر في هذا الجبل وهو يبعث على دفء الحياة التي يستشفها فهد من خلال الهضبة التي يحلم بامتلاكها.

ويجيء الشيء نفسه في رواية (الرقص على ذرى طوبقال) حيث يقوم الكاتب، بإعطاء صور طبيعية وحية تنبض بالحياة، من خلال صور بلاد المغرب العربي وبلاد المشرق، وخصوصا المغرب فـ"مدين" يأخذ "ميري" في رحلةٍ سياحية في بلده، معطياً صوراً مشرقة عنه رابطاً إياها بالوضع الراهن للبلد:

> "القمة تطل على مساحات قصية، تدرك الوطن... والحلم من هناك له القٌ أشد توهجا... يأتي مشتعلا، يحمله براق له أجنحة، تسوقه ليلة قدر من خليج النخيل إلى شطآن السوس وطرفاية..." (١٨١-١٨٢).

يركز "مدين" على إظهار وضع وطنه بن الأوطان العربية الأخرى متخذاً من الطبيعة صوراً حية دالة على الأماني المطروقة، التي يجد الراوي من خلالها ارتباط الدول مع بعضها، مُدخلاً في ذلك إحالاتٍ نصية قرآنية دالة على صدق مشاعره.

وهو لا ينسى أن يقيم ذلك التصوُر بالضوء المشتعل والذي يُضفي عليه صفة الألق أي البرق الذي يلمع ويضيء، فيتوهج ويشتد التماعه وخصوصاً في ظلمة الليل، حيث المشاعر الكبيرة تعتري الناظر إليه، ويُقرنه بصورة البراق الذي يعبر مساحات واسعة من البلاد العربية موحّداً إياها في التوهج والالتماع والارتفاع من خلال التركيز على الضّوء الطبيعي[1] في نقل الموصوف وبيان مزاياه.

والصورة الشفافة المعبرة عن زاوية خاصة في تصوير الرؤية البصرية ما تناولته رواية (أعواد ثقاب)، حيث ركز الراوي في بدايتها على صورة طفولة شقيقه "الفاروق"، الذي يصوّره إنساناً خيّراً صالحاً، ومن ذلك المشهد تلتقط عينا الراوي

---

(١) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ١٨٠.

بصورة مشهد السراج الشفاف المضاء بالزيت:

"كم اشتعل ذلك السراج المضمخ بالزيت، وكم أضاء رحاب الظلمة المقدسة..." (٤٢).

وفي الصفحات التالية ينقل صورا لضوء السراج، وكأنه ينقل من خلال شفافية النور والسعادة للجميع، محولا الظلمة إلى نور، وقد ألصق وصف الظلمة بالتقديس، وكأنه يحيل جميع أرجاء الموقع إلى مكان مقدس لا يجوز التطاول عليه بالقول والفعل وخصوصا من جانب الصغار.

وقد استخدمت صيغتان هما (اشتعل – أضاء) ليشكلا الصورة الوصفية المعبرة عن حالة ووضع الناس في ذلك الزمن الذي يرون أنه خير بوجود الخير في الناس، ولعل لفظة (مضمخ) دلالة على الكثرة والزيادة، فيسيل الزيت من السراج ليعطي فضاء وضوءا أرحب.

وبعد، فإن وجود الوقفة الوصفية مهمة في السرد الروائي ذلك أن المؤلف يجد المتنفس الحقيقي حينما يقف للاستراحة، قاطعا السرد معطلا له، واصفا شيئا يرتبط بالحدث، لا ينفصل عن البنية السردية والخطة الموضوعة، مضفيا عليها رونقا خاصا، وذلك من خلال التركيز على الزوايا المتعددة لنقل الصورة باستخدام "الرؤية البصرية" المعبرة عنها "بالنظر" وعلاقته بتراسل الحواس، والطبيعة الحية، وبإعطاء الضوء (الطبيعي والصناعي) واللون والشفافية، أدوارا في الكشف عن دلالات النص وخفاياه، من خلال التركيز على وظيفة الوصف التزيينية والرمزية البنيوية، وعلاقتها بنفسية الشخصيات الناقلة لها، وبعلاقتها بين السرد والوصف.

ثالثا: نظام التواتر[١]

ينطلق جينيت في تحديده لمستوى نظام التواتر من الدراسات الألسنية وخصوصا ما درسه السويسري (فرديناند دي سوسير) الذي توصل إلى وجود علاقات متواترة ومتكررة بين كل من القصة والحكاية وسماها جينيت"الأحداث المتطابقة" أو "اجترار الحدث الواحد"، التي تتشابه فيما بينها مشكلة سلسلة من الأحداث المتطابقة والمكررة

---

(١) من تسميات التواتر: (التكرار — عدد المرات)، ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٢٩-١٤١، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤-١٦٦، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦ و٧٨، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٢، عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٣٤-٣٥، العيد: تقنيات السرد الروائي: ٨٥، وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٧٠.

بالتواتر النصي بين النصوص الروائية[1].

والتواتر في أبسط تعريفاته هو "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية"[2]، أي مقارنة كل حدث في المتن بما تقابلها من أحداث في المبنى، ويمكن لهذه العلاقة من أن تتفاوت، إذ تجيء على أشكال أجمع عليها النقاد وهي (حكاية المفرد والمكرر، حكاية تكرارية، وحكاية ترددية) وقد تناولها جينيت بشيء من التفصيل بدراسته لرواية (مارسيل بروست) فكان هو أول من تناول هذا المستوى من أنظمة الزمن[3].

١- حكاية المفرد والمكرر

يحمل هذا الشكل نوعين من التواتر أحدهما المفرد والآخر المكرر، فالأول يتناول المقارنة بين حدث واحد يروى في المتن وحدث واحد يروى في المبنى، والثاني هو مقارنة عدة أحداث تروى في المتن مع عدة أحداث تروى في المبنى، ويسوق (جينيت) مثالين على هذا الشكل المتواتر، فإن جاء قول "أمس نمت باكراً" في المبنى- فإن هذا يعني أنه نام مرة واحدة في المتن ومرة واحدة في المبنى، أما إذ جاء قول "نمت باكراً يوم الاثنين، نمت باكراً يوم الثلاثاء، نمت باكراً يوم الأربعاء..." فإنه يقع مرات عديدة في المتن ومرات عديدة في المبنى وحسب ما يطلق عليه (رومان ياكبسون) بالمتوافق بين حكايات القصة، ولذلك قد شكلا حكاية تفردية[4].

ويظهر هذا الشكل من التواتر في الروايات جميعها، ومن ذلك ما يتعلق بالاسترجاع، وفي رواية (رجل وحيد جداً)، يتحدث "يوسف" عن حدث سابق للمبنى الروائي وهو علاقته الاجتماعية بجيرانه، فالراوي هنا سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ومن النماذج الأخرى للنص المفرد في الرواية ذاتها: "حادثة سفره إلى وادي الرمال وحديثه مع الدليل، وسرده عن سبب تسمية جبل الزيتون، وحادثة لقائه بأول شخص في المدينة الكبيرة[5].

---

(١) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٢٩-١٣٠.

(٢) المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٢.

(٣) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٣٠-١٣١.

(٤) ينظر، م. ن: ١٣٠.

(٥) رجل وحيد جداً: ١٢، ٢٩-٣٠، ٦٦، ١١٦-١١٧.

وللوقوف عند هذا الشكل يمكن تناول هذا المقطع الذي يمثل حادثة لقاء "يوسف" بأول شخص في المدينة الكبيرة والحوار الذي دار بينهما.

> " ...تقدمت من متجر صغير، ابتسم صاحب المتجر لي ابتسامة واسعة...
> - سيدي... إنني لست من هذه المدينة... ولكنني أبحث عن شخص ما قد يكون موجودا في منطقة ما منها... هل أستطيع أن أسألك عنه؟ شحب وجهه، وضاعت ابتسامته وراء خيبة أمل خفية أحسّ بها وبدت عليه، فهل شعر أنه لا يكلم زبونا؟
> ثم قال:-
> هل تظن أنني استعلامات لحضرتك؟
> قلت له: كلا يا سيدي، إنني لا أظن أنك استعلامات لحضرتي، ولكنني أحمل صورة الشخص الذي أسأل عنه، لعله من زبائنك!..." (٦٦).

هذا الحدث يسرد مرة واحدة، فزمنه لا يأتي هنا إلا مرّة واحدة، وفي هذا دليل على تصوير شريحة من العلاقات الاجتماعية في مجتمع متمدّن، والذي تعيش فيه الأنا الفردية، ولأن الحدث أعطى البعد الدلالي الذي إرتآه الراوي فتوضح، فإنه إذا تكرر صار حدثاً محشواً ومتكلفاً وليس له قيمة بل يطيل النص الروائي ويخلخل بنيانه، فلا ضرورة إذن من ذكره مرة أخرى.

وفي نص (شجرة الفهود) ما يلفت النظر إلى وجود عددٍ من النصوص التفردية في المقاطع السردية، وغالباً ما كانت من خلال العلاقة الاجتماعية في الرواية ومن ذلك حادثة طلاق "غزالة" من ابن عمها وزواجها من "فهد"، وحديث "فريدة" إلى "تمام" قبل زواجها من "فهد"، وحادثة زواج فهد من "ذهب" وحوادث أخرى عديدة[1].

فحادثة طلاق "غزالة" من ابن عمها لتكون "الفهد الرشيد"، سرده الراوي مرّة واحدة، والزمن الروائي هو مرة واحدة، وحوار "فهد" مع ابن عم "غزالة" وقتله الحيوان الذي كان يركبه دليلٌ أكبر على هذا النص المفرد:

> "لم يكن يريد إطالة الحوار وهو يقوم بتمثيلية قصيرة لإفزاع الفتى الذي بدا جباناً رعيداً. وقد صعد فهد حماسه حين دفع بالشبرية في جوف الحيوان الغافل..." (١٤).

يكشف هذا النص عن مدى تضاؤل الفقير أمام سطوة الغني، وخوفه وجبنه منه، والموقف هنا جاء مرة واحدة على مستوى الزمن ومستوى السرد، وقد استدعى الراوي هذا المشهد ليعبر عن علاقة السيد بالعامل (الغني بالفقير) وسيطرته على الفقراء، وهو يتوسع ليعبر عن واقع الشعوب.

---

(١) شجرة الفهود: ١٤، ٢٩، ٥١.

المشهد السابق ورد مرة في المتن ومرة في المبنى، وجاء حضور الراوي الواضح لدليل أكيد على قربه من الأحداث ومعايشته لها، والتواتر الزمني المفرد جاء منتظماً مع بقية أحداث الرواية، ويسير في خطٍ واحد ومتوازٍ مع المبنى والمتن[1].

أما النص المفرد المكرر والذي يجيء مكرراً في المتن ومكرراً في المبنى، فإنه يحقق الغاية ذاتها التي يحققها النص المفرد، فلا راوي يسرد عدة أحداث متشابهة مقابل أنها حدثت عدة مرات في المتن الروائي، فالزمن مكرر[٢].

وقد جاءت النصوص المكررة المفردة بشكل لافت في رواية (الموت الجميل) فعندما ما حدَّث الراوي جدَّه وسأله عن شجرة الزيتون، أعاد سؤاله على والدته ووالده وفي مقطع ثانٍ وبزمن آخر يسأل والدته عن شجرة الزيتون:

> "سألت جدي، ليلة ما: "لماذا هذه الشجرة مباركة يا جدي؟!" نظر إليَّ ملياً ولم يجب. تحولّت إلى أبي: "لماذا هذه الشجرة مباركة يا أبي؟". مسح على رأسي براحته، ولم يجب. فتحولّت إلى أمي: "لماذا هذه الشجرة مباركة يا أمي؟" احتضنتني عيناها بنظرة حنان، ولم تجب." (١٥).

ويأتي تكرار آخر للمشهد نفسه، ولكن بزمن جديد، فالراوي لا ينقله عن طريق الاسترجاع بل إنه يذكره كحدثٍ جديد:

> "وعندما عدت إلى الدار، كانت أمي تقف عند البوابة فسألتُ: لماذا هذه الشجرة مباركة يا أمي؟." تبسّمت: "كل أشجار الزيتون مباركة يا حبيبي..." (١٥).

---

(١) ينظر إلى الأحداث المتواتر (النص المفرد) في الروايات الأخرى على سبيل التمثيل لا الحصر:

-(الرقص على ذرى طوبقال): "حديث "مدين" مع الرجال في الصحراء أثناء تطوعه أسبوع للعمل هناك: ١٢-١٣، حادثة ذهابه إلى متجر والده بدرب العفو: ٢٠، حديث "بو سعيد الأعمى" لـ"مدين"عن "رقية بنت أديلال": ٤٣، حادثة دراسة "مدين" للطب في فرنسا: ٣٥، حديث "مدين" مع "ميري" عن جبال المغرب: ١٨٨-١٨٩.

-(الموت الجميل): حديث "الغريب" عن حوادث وفاة والده، وأخيه، ووالدته، وأخته: ٣١، حادثة وفاة "الغريبة" في البئر: ١٠٨، حديث "الراوي" مع جده ووالده في البستان: ١١٠"، لقاء "الراوي" برجل غريب بعد مرور فترة طويلة من الزمن: ١٢٦-١٣٣، حادثة إحراق الأوراق: ١٣٢.

- (نجم المتوسط): وتعلقت النصوص المفردة بالاسترجاع الخارجي، كاحتشاد الحارة لتوديع "حامد": ٧، حديث "حامد" مع نفسه عن علاقته بالكتاب والتقائهِ بفتيات من قريته: ٧، ٨، ٩، حديثه مع نفسه عن أمنية والده في أن يصبح طبيباً: ١٠، حديثه عن مغادرته اربد إلى أريحا للدراسة الإعدادية: ١٦.

-(أعواد ثقاب): حديث "الحاج رشيد" مع ابنته "الثريا" عن طريق الاسترجاع الخارجي: ١٦، حديث "صالح" -الراوي- مع "السوسنة" في أول انتظامه للحزب: ٨٣-٨٤، حديثه مع "السوسنة" لالتحاقه بالجناح العسكري للحزب: ١٢٣، حديثه عن سنة مرّت على أهل قريته وفرحهم، وقص حادثة "عبد الهادي بن عطوة": ١٥٨-١٦٢، ذكر (هلوسة) "صالح" في نهاية الرواية: ٢٠٤.

(٢) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٣٠

إن هذا التكرار الزمني للأحداث يشكل ملمحا بارزا ومهما في ربط النسيج السّردي في الرواية، وبدونها فإنه قد يحدث خلل فني وموضوعي للنص، فـ"شجرة الزيتون" تشكل هاجس الفتى، والركيزة المحورية التي يعلق عليها أحلام طفولته، فقد حملت هذه النصوص المكررة أبعاداً دلالية أحدثت تجديداً في فكر الفتى، وأما أسلوب تكرار الحدث فإنه لم يختلف في الحدثين المكررين وهو استخدام أسلوب "السؤال" والرغبة الأكيدة في التعرف إلى الإجابة الصحيحة.

٢- الحكاية التكرارية

إذا قام الراوي بسرد حوادث عدة، لحادثة واحدة وقعت في المتن فإنه بذلك يشكل ما يسمى بالحكاية التكرارية وهي "أن يروي مرّات لا متناهية ما وقع مرّة واحدة"[١]، لكن الراوي يستخدم في عرضه لهذه الحوادث المكررة أساليبا مختلفة، وكل مرّة تأتي الحادثة محمّلة بالدّلالات والإيحاءات الفنية والموضوعية للنص الروائي، ولربط الوحدات السردية فيما بينها. ويتعلق بهذا النمط من الحكايات التكرارية الاسترجاع والاستباق الداخليين، فمجموع الأحداث المكررة في المبنى تدخل في تعالق مع أحداث الرواية لتشكل تكراراً زمنياً و تواتراً للأحداث[٢].

في رواية (أعواد ثقاب) يقف الراوي على حادثة سقوط "ابن أبي الطيور" في حفرة النضح، ناقلاً الصورة في خمسة مشاهد متخذاً الأساليب الفنية المتعددة فهو في المرّة الأولى نقل الحدث بتفاصيله[٣]، وفي مرّات متتالية ذكره بأسطر قليلة ومن خلال سياق الأحداث، فعندما تحدث عن والدته "الحدروجة" المريضة قال:

> "هذّكِ وهذّ حيلك درباس في جورة النضح، سكن الحزن قائماً مقيماً في صدرك" (٦٦).

وحينما تحدث عن "أبي الطيور" وفجعته بوفاة ابنه وزوجته:

> "ذلك أنه جُلط لبضع سنين خلون، بعد أن انفجع بابنه وباللقيّة لما صار وإياه في القبر مُهيلاً عليه التراب." (١٦٨).

وفي معرض حديثه عن زميله "خضر" الذي مرض بالسجن فيربط هذه الحادثة بحادثة وفاة "درباس":

> "أصابني مسٌ من جنون، أصابني ذات يوم عندما وقع مع ابن أبي الطيور في تلك الجورة تغوط فيها أهل القرية لقرن من

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية: ١٣٠.

(٢) ينظر م. ن: ١٣١.

(٣) ينظر الرواية: الصفحات: ٦٢-٦٣.

زمان، لاحقا هوية شخصية وبطاقة المؤسسة المدنية." (١٨٦).

وأخيرا عندما مرض الراوي يقول:

"عيون درباس في جورة النضخ نضاختان حزنا واستغاثة واختناقا بالخردل" (٢٠٣).

تعطي هذه النصوص أبعادا زمنية ودلالية متطورة عن النص الأول، على الرغم من أن النصوص جميعها تعبر عن حالة واحدة وهي تصوير لشريحة عدم الوعي الاجتماعي والإهمال النفسي والشخصي، وتشكل هذه النصوص ركيزة في النص الروائي، حيث إنه قد تمركزت حول الحادثة نفسها أحداثا متعددة لملمت أجزاء من الأنسجة النصية للرواية.

ومن التواتر الزمني المكرر ما ظهر في رواية (رجل وحيد جدا) حيث يتكرر وصف "يوسف لـ"ماريانا" في مواقع متعددة وعلى طول الرواية، جاعلا من هذا الوصف بؤرة مركزية ترتكز عليها أحداث الرواية، ومصورة لحالة "يوسف" وهاجسه الدائم في البحث عن "ماريانا"، وفي كل مرة يصف فيها "ماريانا" يتكرر الزمن ليأتي متوافقا مع الوصف.

وقد تكرر وصفه لملامح "ماريانا" الجسدية في خمسة عشر موقعا، متبادلا بالرؤية السردية مع شخصيات أخرى كان لها موقف خاص مع "ماريانا" وخصوصا "عبد الحميد وجاسم" بالإضافة إلى "يوسف"، وهكذا فإن الوصف يتواتر زمنيا، وفي كل مرة يأخذ بعدا جديدا مؤثرا على الأحداث الروائية[1].

وهذه النصوص ذات الحكاية المتواترة التكرارية تأتي حينا بشكل استرجاع داخلي، وحينا بشكل استباق مستقبلي. ومن تلك النصوص على سبيل التمثيل لا الحصر وصف "ماريانا" على لسان "يوسف":

"حاولت أن أسألها عن غرضها من هذا الدخول المباغت، فوجدت إجابة سؤالي مرسومة في عينين رماديتين جميلتين، وفي احمرار وجنتيها البارزتين إلى حد ما..." (١٣).

ويتكرر وصفه لها في حلمه بها في المدينة المتوسطة حينما قابلها لأول مرة عند صديقه "توفيق" مركزا وصفه بدقة على شعرها:

"هفت ماريانا إلى داخل الغرفة... إنها هي بشعرها الفاحم الغزير المسرح بحيوية مفرطة إلى جانب اليمين، في حين ينام جزء منها بفتورو ارستقراطية على كتفها الأيسر... بعينيها الرماديتين الصافيتين..." (١٠٣).

---

(١) الرواية: الصفحات: ١٣، ١٤، ١٥، ١٨، ٢٧، ٤٢، ٤٥، ٤٩، ٥٦، ٧٦، ٨٠، ١٠١، ١٠٣، ١٠٨.

ومن خلال استخدام تقنية الاسترجاع فإنه يجيء على لسان "عبد الحميد" في مدينة البحر، حيث إنه يتحدث "اليوسف" عن "ماريانا" وعن عشاقها من أهل المدينة مصورًا في الوقت ذاته حالته النفسية أزاء حبه "الماريانا":

> "لم أكن أجرؤ على النظر في عينيها إلا خلسة... عيناها الرّماديتان الحزينتان... وشعرها يكشف عن ليل ثقيل الوطأة... وأنفها الذي ينحدر مع خطوط فمها المزموم..." (٤٩).

وأيضا من خلال استخدام آلية الاستباق، وعلى لسان "عبد الحميد" في مرّة أخرى يفصح أكثر عن مشاعره اتجاه "ماريانا":

> "سأتبع ماريانا إلى حيث قناديل البحر تلتهم شعرها الفاحم وعينيها الرّماديتين الصّافيتين، سأركض وراء لؤلؤة عينها... وراء دحنون خديها..." (٦٥).

في النصوص السابقة والمقتطفة من وصف "ماريانا"، بزوايا نظر مختلفة تمثل حكاية تكرارية، توضح مشاعر الشخصيات إزاء حبهم "الماريانا"، وقد كانت جميع زوايا الرؤية البصرية متشابهة من حيث التعبير عن الصورة الوصفية لمعالم "ماريانا"، باستخدام صيغ سردية متعددة "هفت، نظرتُ، لم أكن اجرؤ والنظر في عينيها إلا خلسة، تأملتُ، نفضتُ، انحدرت..." هذه الصيغ التي جاءت في النصوص الوصفية التي تم الإشارة إليها بأرقام الصفحات تشكّلُ صوراً معبرة عن وضع "ماريانا" بالنسبة لـ"يوسف، جاسم، عبد الحميد، عبد العال"، ولعلّ التوازي في زاوية النظر هذه تحيل إلى الوضع الإنساني المتدمر، والذي تتوازى رؤيته المستقبلية في الحرية والأمن والطمأنينة التي يبتغيها الإنسان العربي.

وبالإضافة إلى هذا، فقد ظهر في الوصف، الصورة الشفافة التي تعكس رؤية "يوسف" الخاصة وذلك في قوله:

> "شعرها فاحم غزير... عيناها رماديتان كالفضة المطفأة... تبدو كأنها قطعة عاج ساخن" (١٨).

فاستخدام "الفضة المطفأة" يضفي انعكاساً جديداً في نفس "يوسف" خاصة أنه نسب إلى الفضة صفة الانطفاء لتبدو الصورة أكثر توهجاً وتأثيراً، مستخدماً لفظة (مطفأة) بعد وصفه لشعرها بأنه (فاحم)، فاللفظتان متقابلتان تظهران شدة التوهج والجمال.

كما أن استخدام "اللون" يركز على أهمية الوصف بجعله بؤرة مركزية في نقل الحكاية التكرارية وقد ركز على اللونين (الأسود، الرمادي) ليؤكد أهمية الوصف المكرر.

وبالإضافة إلى الوصف التكراري، يظهر الإيقاع التكراري في كيفية سفر (رحيل) "يوسف" من مدينة إلى أخرى، وملاقاته للظروف الصعبة في كل مدينة ثم خروجه منها طوعاً أو كرهاً، ووفاة عامل الفندق الذي يجد فيه العشق "الماريانا" وأخيراً صور "ماريانا" البدائية الملقاة بعد خروجه[1].

ومن الحكايات التكرارية الأخرى في رواية (الرقص على ذرى طوبقال)، حيث تنقل حادثة زواج والد "مدين" من والدته، مرتين وبزاويتي نظر، الأولى عن طريق عمّه "خليفة" والثانية عن طريق "مدين" حينما كان يتحدث مع والده بعد أن أعياه المرض وكذلك حادثة وفاة شقيقه الذي ابتلعه الضبع، وكرر هذه الحادثة عندما كان "مدين" في فرنسا[2]، وحديثه مع "ميري" وقد جاء على شكل مونولوج داخلي، يقول:

> "نسي اليمين ونسي نعيمه بنت مذكور وقت مجيئها إذ فقدت طفلاً جاء قبلك، سجلته بيدي في مدرسة القرية، تلقفته ضبع وهو يجمع نوى الزعفران فكّسر من العنق... ومنذ ذلك الزمن أميل على أخوتك كل أسبوع... ولم أحسدْ والدتك يوم وضعت تميمة في عنقك... أخبرتني أنها تخاف عليك من ضبع تتسل مرة أخرى فتسحبك لجرانها" (٢٣-٢٤).

يكشف هذا النص عن حالةٍ تعيشها والدة "مدين"، وكان لوفاة ابنها الأثر الكبير في اهتمامها "بمدين" بشكل كبير، وتصوير صورة من العلاقات الاجتماعية السلبية كنسيان والد "مدين" لعائلته منذ عمل مع الفرنسيين، وإيجابية كاهتمام العم "خليفة" بأولاد أخيه.

وهذا النص يتكرر مرة أخرى ليأتي كما ذكر سابقاً بشكل "منولوج داخلي" يشكل هاجس "مدين" من أحداث المستقبل:

> "أتستجرني... فأروي لها خبر الضبع التي طحنت عظام أخي ونثرته على كتفها لتوصله لجرانها فبقيت دماؤه تصرخ على جدار ساقية... وأن والدي لم يشارك أمي في حزنها بعد أن استباح وشمها الجميل، وزاد حزنها إذ أقبلت الضبع بعد حول تزحف مع وجه الأرض لتسرقني من اللفائف في المراح..." (٤١).

---

(١) هذا الإيقاع التكراري يدخل متناصاً مع رواية أخرى عربية شبيهة بتلك الرحلة التي سافرها "يوسف" وهي (رحلة ابن فطومة) للروائي العربي (نجيب محفوظ)، حيث تتداخل النصوص، وتتواتر الأحداث فيها مثل أحداث هذا النص، ينظر، نجيب محفوظ: رحلة ابن فطوطة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت.

(٢) الرواية: ٢٣، ١٩٦.

يتغير الضمير في هذا النص فيكون ضمير المتكلم جاء على لسان "مدين" وأما النص الأول فقد جاء ضميرا مخاطبا مرة وغائبا مرة أخرى، فالحدث واحد، لكن الزمن تغير بتغير السياق الروائي، فالراوي استخدم أسلوبا جديدا في نقله للأحداث.

التواتر في هذا النص جاء عن طريق تصوير نوع من العلاقات الاجتماعية ذات القيم الإنسانية والروحية التي شعر بها كل من "مدين" ووالدته، وعمه "خليفة". على الرغم من أن مشكلة والدته هي نسيان الزوج لها، ووفاة ابنها، فجاء التكرار متناسقا مع أحداث الواقع التي يعيشها "مدين"، ليعرف مدى المعاناة والقهر الاجتماعي الذي تعيش فيه "نعيمة بنت مذكور" .

وفي رواية (الموت الجميل) تتكرر النصوص والمشاهد الروائية لتشكل نمطا اتخذه الراوي في الفصل الثالث، حيث يكرر نصوص الفصل الأول، ولكن بشكل تصاعدي من الأخير وحتى الأول، ففي الفصل الأول جاءت النصوص على النحو التالي: (السراج، الدرب، القنديل، الشجرة البوابة، الذبيحة، الدم، البئر، القبر، الأوراق)، وفي النص الثالث يأتي بها بشكل متقابل كالمرآة العاكسة (الأوراق، القبر، البئر، الدم، الذبيحة، البوابة، الشجرة، القنديل، الدرب، السراج).

ويشير أحد النقاد إلى ذلك حيث إن البناء الروائي هو البناء الدائري أو الأكري، الذي يعود بالأحداث كما هي لكن بشكل معاكس مرة ومرة بشكل متساو. مشيرا كذلك إلى النسق الروائي الذي استخدمه المؤلف وهو الانتهاء بعبارة، تقود بعدها عنوانا خاصا للفقرة التالية(١):

ومن النماذج السردية على ذلك يمكن تناول المثال التالي:

> "الدم
>
> أذكر الآن متى رأيت الدم أول مرة. كان خيط من الدم، يمتد من حافة البئر إلى داخله، ويغيب هناك... من أين أتى هذا الدم الذي رأيته، ولم يره غيري من أهل القرية، حين جاءوا لانتشاله ميتا من غيابة البئر..." (١١٧).

ويكمل الراوي في حديثه، منتهيا عند الإشارة إلى (دم الذبيحة) فيشكل عنوانا للنص القادم بعنوان (الذبيحة). وهذا التكرارات النصية للأحداث جاءت لتؤكد رؤية الراوي من زاوية نظر جديدة، يلمح من خلالها عن العلاقات الجديدة التي طرأت على تفكيره بعد انتهائه من قراءة أوراق الغريب، وكأنه أراد أن يعبر عن وعيه الدقيق لما يحدث حوله.

---

(١) طراد الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية: ٧٤-٧٥، موضحا أن ابن عربي يطلق على هذا النوع من الأبنية "بالأكري"، حيث ينتهي عند النقطة التي ابتدأ منها على صعيد الحدث والبنية الفضائية للنص".

وبتكرار الأحداث، يتكرر الزمن عن طريق هذه التداعيات التي استخدمها الراوي لتعبر عن واقعهِ الجديد وتطور وعيه الشعوري، باستخدام أساليب سردية أخرى تضيف معلومات جديدة على المشهد السابق الذي ذكره[1].

٣-الحكاية الترددية[2]

يأتي هذا النمط من التواتر بشكل معاكس تماماً للحكاية التكرارية فالراوي يسرد مرّةً واحدة ما حدث أكثر من مرّة في المتن، ويعرّفه(جينيت)بقوله "أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرّات لا نهائية"[3]. فمثلاً إذا كان الحدث يتردد كثيراً، فإن الراوي يجمله في جملة واحدة وباستخدام صيغ تحدد هذا الشكل من غيره، ومن تلك الصيغ "كل يوم..." "الأسبوع كله..." "دائماً..."، فيكثفها الراوي بهذه العبارات الموجزة والمضاعفة[4].

وتترددهذه الأحداث في الروايات جميعها، ومن ذلك تكثيف مدة زمنية في الحديث عن علاقة شخصية "الرياحي" والد "مدين" بالفرنسيين في رواية (الرقص على ذرى طوبقال):

> "سي الرياحي... تدور الشائعات أنك تبني علاقة مع الفرنسيين تسافر من تارودانت ووادي السوس سرّاً مرة كل شهر...! الويل للشيطان يا رجل. أنت بدأت تسير في طريق الجرم... وا... أسفاه يا ابن مليود"[5]. (٢٥).

---

(١) الرواية: ١٧، والنصوص المكررة في رواية (شجرة الفهود): حادثة شجار "غزالة" مع "تمام"، ونقل "ذهب" الخبر (٢٣، ٢٤، ٢٥). نقل أحداث العائلة في قصر "عدنان باشا" (٧١). وفي رواية (نجم المتوسط) ظهرت النصوص المكررة في الصفحات: حادثة سفر (سوزي) ووالدها إلى اليونان (٥٢-٥٣)، فوز الحزب في الانتخابات وتشكيل قائمة أبطال العودة (٣)، حيث جاء هذا عن استباق.

(٢) من تسميات الحكاية الترددية: (المجمل – المكثف – إعادي – المضاعف)، ينظر جينيت: خطاب الحكاية: ١٣١، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨، عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٣٤-٣٥، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٢.

(٣) جينيت: خطاب الحكاية: ١٣٠.

(٤) ينظر السابق: ١٣٠، وينظر، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٤.

(٥) لفظة (وا...) في النص تعني "يا" أداة نداء، ينظر الرواية: ٢١٧، ومن النماذج السردية في الرواية للحكاية الترددية:

- "ومنذ ذلك الزمن أميّل على أخوتك كل أسبوع" (٢٤).
- "بصره لا يقوى على ثبات، لم يطأ حقله إذ رأى الجنرال يبحث عنه مرات" (٢٦).
- "كم وطئتُ العربةَ مع الجنرال في مساءات كثيرة" (٣٥).
- "جانبه كان يعدُّ كلَّ يوم خطة... يشارك سيده الحجرة" (١٣٦).
- "شوهد مراراً حافي القدمين تنزل من أصابعه دماء حارة" (١٥٦).

فعبارة "مرة كل شهر" تمثل ذلك التكثيف والاختزال الذي يأتي بدلاً من تكرار الحادثة، لعدم تقديم إضافة جديدة في النص الروائي، ولأنه بات معروفاً عند الجميع أن "الرياحي" عميل فرنسي وخادم للسلطات الفرنسية.

وفي رواية (شجرة الفهود) عبرت المؤلفة بعبارات موجزة ومكثفة للزمن عن أحداث ذات دلالة تعبيرية عن الشخصية محور الحدث "فهد"، إذ يكثف ويختزل ليال طويلة من حياته الشخصية ومن تلك المقاطع السردية الممثلة للحكاية الترددية:

> "ورقصت سعاد بعد ذلك ليال طويلة للفتى الذي خط الشعر أعلى شفتيه برفق..." (١١).
> "وظل فهد مخلوب اللب ليلتين..." (١٣).
> "إن هذه النعوت المهينة قيلت مرات بوجود فهد ولم يعلق أو ينتبه..." (١٧).
> "ومرات كان فهد يأخذ ربيعاً إلى الحقل كما يفعل مع أولاده بالتناوب" (٣٧).
> "قضى فهد أياماً مفعمة بالحنان والألفة" (٨٧).

هذه النصوص المجملة للأحداث تشكل اختزالاً زمنياً لحياة "فهد" فهي تمثل مراحل متعددة من حياة "فهد"، فالألفاظ التي قدمت الكاتبة من خلالها النصوص المتواترة كانت تشكل صفات "فهد" (كالرفق والحب والحنان والألفة والعدل والحلم) كل هذه شكلت مسارات متعددة في حياة "فهد" الشخصية.

وتكاد الحكاية المتواترة لا تحمل في طياتها أحداثاً جديدة أو معلومات مكررة، تؤكد اللازمة التي ترافق النص، بل إنها شكلت أبعاداً دلالية في توحد الزمن وتغير أساليبه وأنماطه السردية.

ومن تلك الأساليب ما يظهر في رواية (نجم المتوسط) لعلي حسين خلف، حيث استخدم أسلوباً جديداً في إجمال النصوص المتواترة كقوله عن "حامد الخالد" بأنه "دائم المشي"، وقوله عن الفتيات اللواتي كن يصادفن "حامد" عند الجبل حيث إنه كانت قد "اعتادت واحدة منهن أن ترمقه بنظرة فاحصة"، وعن الشيخ الكفيف الذي كانوا ينقلون "حامداً" إليه ليقرأ عليه القرآن للشفاء فهو "كان دائم القول بأن الروح بعد فناء الجسد تصعد إلى السماء، وربما تستقر في تلك الغيوم العالية". أو حديثه عن المفتش في المطار الذي "يسعى لأن يرسم شبه ابتسامه كلما تفحص حقيبة أو حقائب زائر جديد"، فكل هذه الأحداث الترددية تكثف وتختزل الزمن الروائي للنصوص، فيطرحها الراوي في جمل مقتضبة ومكثفة ودالة، فهي أحداث بدت مألوفة ونمطية للجميع[1].

---

(١) الرواية: ٧، ٨، ١٠، ١٥.

والتعبيرات السابقة في النصوص تشكل مدى العلاقات والصفات التي تتحلى بها الشخصيات الروائية، التي صارت بالنسبة لكل من "حامد، الفتاة، الشيخ الكفيف، المفتش..." شيئاً مألوفاً ونمطاً يسير على وفقه ويتخطى خطاه فيه[1].

فالنصوص المتواترة سواءٌ أكانت مفردة أم مكررة أم مجملة تشكل دلالات بتعبيرات فنية وبأساليب متعددة، فإذا سُرد الحدث مرة واحدة في المبنى، فإنه بذلك يحدد عدم ضرورة تكرار النص مرة أخرى، لأنه يمكن أن يشكل حشواً وتكلفاً.

وإذا سُرد مرات عدة في المبنى، فإنه وبتكرار الزمن الروائي تتكرر الصور والمشاهد والحدث، فتشكل وظيفة دلالية تبرز علاقات السرد البنيوية وارتباطاتها فيما بينها، لأنه بدون هذا التكرار قد يحدث خلل فني وموضوعي في النص الروائي، فيفقد دلالته ومفاهيمه المتعددة، وإذا ما أجمل الراوي الأحداث، فإنه يكثفها ويختزلها بألفاظٍ محددة "كل يوم... دائماً... في كل المرات..." فيستخدمها على وفق السياق الروائي وبأوضاع مختلفة.

---

(١) ومن الأنماط السردية للأحداث التواترية (الترددية) في الروايات الأخرى يمكن تصنيفها على النحو التالي على سبيل المثال لا الحصر:

-رواية: (أعواد ثقاب):

"وقبل أن يكمل صرخت فيه زوجته أم حمد قائلة: دائماً صبرك نافذاً" (١٩).

"وتظاهرنا في البلدة مراراً وتكراراً رافضين بتاتاً وابتداءً أي خلاف مع مصر" (٢٥).

"وأذكر أنه حقق معنا كثيراً وكان العسس يسألوننا سؤالاً محدداً" (٢٥).

"وللدم قوة في عروقي، تمضي بي دائماً للتقافز" (٢٧).

- رواية: (الموت الجميل):

"وفي المرّات التالية، صرت كلما رأيته، أُصاب برعشةٍ كمن تحزُّ عنقه..." (١٧).

"يأتي الموت إلى قريتنا ويكثر المجيء في ليالي الشتاء" (٢٣).

"وكنت دائماً، أتخيّلُ تلك البيوت الصغيرة" (٢٦).

"كانت عامرة بأهل القرية، يأتونها في المواسم، ويدخلونها، ولو كانوا فرادى بطقوس جليلة" (٥٠).

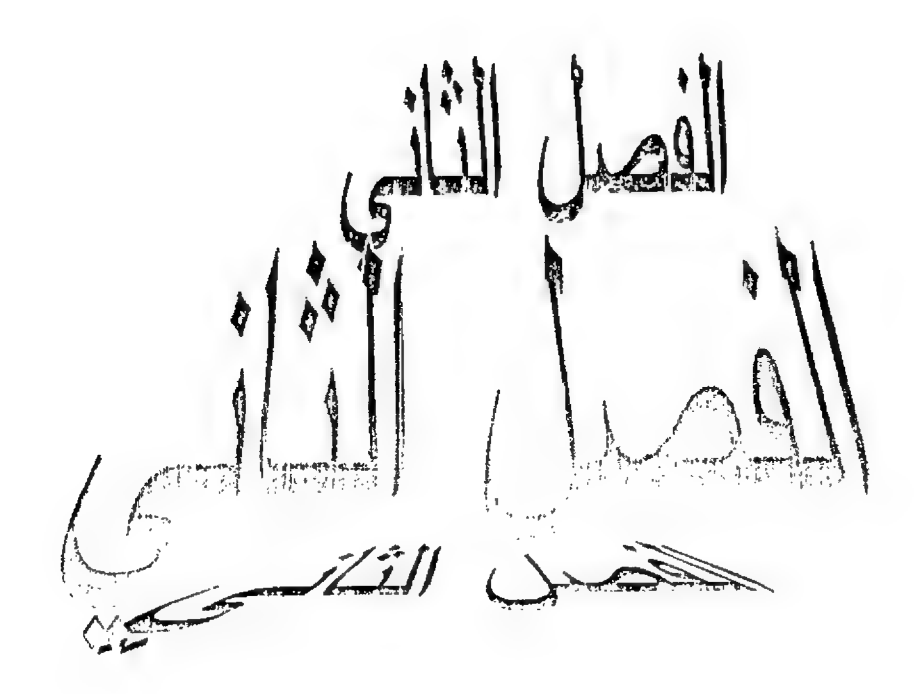
- رواية: (رجل وحيد جداً) :

"دلفتُ إلى المطعم الذي اعتدت على تناول إفطاري فيه معظم الأيام" (١٧).

"ولكن هذا لم يثنني عن الاستمرار في هذه العملية الشاقة اليومية" (٢١).

"عدتُ إلى وحدتي الأزلية، أشربُ الحزن وحيداً كما كنت دائماً" (٦٨).

" دام مسيري في الطريق الذي اخترته أياماً عدّة... كنت فيها وحيداً جداً" (١١٦).


الفصل الثاني

النسيج السَّردي

أولاً: حبكة الحدث:

أ- بناء الأحـــــــداث.

ب- أحداث الروايـــــات.

جـ- تقييم الحبكـــــــــة.

ثانياً: اللغــــــة الروائية:

أ- لغة الروائيين ولغة الرواة.

ب-الشعريـــة.

جـ- لغة المقدمات والافتتاحيات والخواتيم.

النسيج السردي

أولاً: حبكة الحدث

الحبكة لغة هي من الفعل حَبَكَ حَبْكاً، أي أحكم الشيء، وَحَبَكَ الثوبُ، أجاد نسجه، وَحَبَكَ الحَبْلُ: شدَّ فتله، والحُبكة: الحبل يُشدُّ به على الوسط[1].

وفي الأدب فإن الحبكة اتخذت موقعاً متميزاً، فقد خُصص لها جوانب هامة في الكتابات النقدية والتحليلية، فهي على حد تعبير (إ. م فورستر) "الركن الفكري المنطقي للرواية"[2]، ذلك لأنها تتضمن وجود لغز يُحَلُّ لاحقاً مع توالي الأحداث، إذ إن الروائي صانع الحبكة يلقي الأحداث على مرمى من القارئ لينتقل به في عوالم غير واقعية يضيء له شعاعاً، ويطفئ آخر، وذلك كي يظل القارئ تحت تأثير خطته التي أحكمها وربطها بعنصر السببية الذي يمنحه نوعاً من الخواص التقريرية المُشبعة[3].

وهي كذلك عبارة عن "سلسلة الحوادث التي تجري في القصة، والمرتبطة برابط السببية"[4]، إذ تستخدم من السياق مسرحاً للحوادث والوقائع، فتُحدث صراعاً بين الشخصيات الروائية الأمر الذي يدفع القارئ إلى اللّهف وراء الأحداث التي يعمد المؤلف إلى ترابطها بإحكام حتى تبلغ النهاية[5].

فالحبكة إذن هي جزءٌ لا ينفصل عن بنية الرواية أو عن معناها، وهي بالتالي دلالة التصرفات الصادرة عن الشخصيات[6]، وانطلاقاً من هذه التوضيحات لمصطلح الحبكة لغوياً وأدبياً، فإننا نلاحظ أنهما يتقاربان في (الإحكام والربط)، ولذلك فإن (فورستر) عقد مقارنة بين القصة والحبكة، فالأولى هي عبارة عن سرد الحوادث زمنياً، في حين إن الحبكة هي سردٌ للحوادث بزمنٍ يرتبط بعنصر السببية، فيتميز عن القصة، ويسوق على ذلك مثالاً:

---

(١) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ط، د. ت: ج١٠: ٤٠٧.

(٢) إ. م فورستر: أركان الرواية، ت: موسى عاصي، م: سمر الفيصل، جروس برس، لبنان، ط١، ١٩٩٤: ٧٤.

(٣) ينظر، م. ن: ٧٤.

(٤) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٥٣.

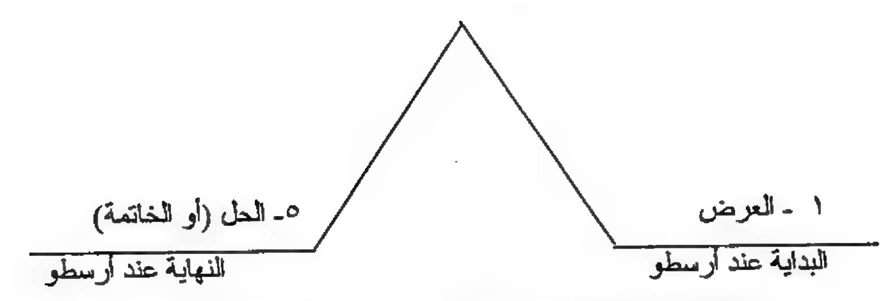
(٥) ينظر في ذلك دراسة كلاً من: اليزابيث دبل: الحبكة، (موسوعة المصطلح النقدي)، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١د. ط، ١٩٨١: ١١٠، حيث عرّفت الحبكة بأنها أدق ترجمة من (العقدة)، التي أشاعها بعض الكتاب في دراساتهم، لما توحي به هذه الكلمة من التعقيد، وعزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د. ط،١٩٨٠: ٤١، وعدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ٧٥-٨٢.

(٦) ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان (ناشرون)، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ١٢٩.

"مات الملك، ثم ماتت الملكة"، فهذان الحدثان هما عبارة عن قصة، إما إذا أدخل سبباً في ذلك فإن الحوادث تصبح "مات الملك، ثم ماتت الملكة حزنا". وهو بالتالي يُشكّل "حبكة"، باستخدام لفظة (الحزن) سبباً في الموت، وتحمل هذه اللفظة لفظاً محيراً للقارئ الذي يجب أن يتمتع بصفتين هما (الذكاء، الذاكرة) كي يتوصل إلى الجواب الذي تحمله الحوادث... لماذا حدث ؟[(١)].

وقد تناول "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) تعريفاً للحبكة من خلال طريقة عرضها، فيقول: "إن المرء يدعى شاعراً، لا لكونه يصنع أشعاراً، بل لكونه يصنع حبكات خلال تمثيل الفعل: (ميثوس، مايميس، براكس) /الحبكة، المحاكاة، الفعل، بالإغريقية/ هُنّ اللامنفصلات الثلاث... وإذ يبلغ الشاعر طريقة خلق المتعة أو الجمال، يفهم عرضه أساساً على أنه يقوم على بداية ووسط ونهاية" [(٢)]. وهذا التعريف أمكن لعدد من النقاد إلى توضيحه بطريقة الرسم، وحسب الشكل التالي [(٣)]:

٣- الأزمة (العقدة)، النقطة الوسطى عند أرسطو



وانطلاقاً من هذا التقسيم، فقد أشار عدد من النقاد إلى تقسيم أخر، حسب الأحداث وطريقة عرضها، عبّروا فيها عن الحبكة ومنها:

١- الحبكة النازلة: ويكون التأكيد فيها على تحطيم أو اندحار الشخصية الرئيسة (سواء أكان ذلك الاندحار نفسياً أم عقلياً أم عاطفياً.)

بداية

نهاية

٢-الحبكة الصاعدة: وهي الحبكة التي تؤكد انتصار أو نجاح الشخصية الرئيسة (النفسي، العقلي، العاطفي).

نهاية

بداية

---

(١) ينظر، إ. م. فورستر: أركان الرواية: ٦٧.

(٢) إليزابيث دبل: الحبكة: ٢٠-٢١.

(٣) ينظر، عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي: ٧٦.

نهاية
٣-الحبكة الناجحة في النهاية: وهي الحبكة التي تظهر الشخصية الرئيسة منتصرة بعد إخفاقات متعددة. بداية

٤- الحبكة المقلوبة: تظهر فيها الشخصية الرئيسة محرزة نجاحات متعددة ومستمرة، بداية ثمّ فجأة تخفق في النهاية إخفاقاً ذريعاً[١]. نهاية

وقد لجأ الكتاب المعاصرون إلى نوع آخر من الحبكة وهي حبكة (تيار الوعي أو المونولوج الداخلي) التي تكشف لنا عن الشخصية الرئيسة من خلال الولوج إلى عالم الشعور واللاشعور الخاص بها، فتظهر تصوّرات الواقع كما تراها تلك الشخصيات[٢].

وتيار الوعي هو إحدى السمات التي امتازت به الروايات ذات النزعة الحداثية، وهذا الأسلوب تحلل من الزمن الخارجي وثار عليه ثم عمد إلى تصوير الحالات النفسية للشخصيات عن طريق توسيع دائرتها والانطلاق منها لتحليل الحوادث[٣]، وهناك من يقسم الحبكة من ناحيتي: التركيب و الموضوع، فمن ناحية التركيب هي نوعان:

١-**حبكة مفككة**: وهي التي تتخذ من البيئة والشخصية ارتباطاً وإحكاماً بمجموع الأحداث والوقائع التي لا ترتبط فيما بينها فتكون منفصلة، ومن سلبيات هذا النوع أنه يؤدي بالأحداث إلى الافتعال والصدفة، جاعلاً من العمل الروائي عملاً آلياً.

٢-**حبكة متماسكة**: وهي التي تجعل أحداثها في خط مستقيم مترابطة فيما بينها حتى نهاية الرواية (أي عكس المفككة). وتتحرر الأحداث بطريقة خالية من الصدفة والافتعال، لا نشعر فيها بآلية العمل القصصي، فتكون مركبة بطريقة مقبولة ومقنعة.

ومن ناحية الموضوع فهي نوعان:

١- **حبكة بسيطة**: التي يبنيها المؤلف على حكاية واحدة.

٢- **حبكة مركبة**: التي يبنيها المؤلف على حكايتين أو أكثر فتتداخل الحكايات[٤].

---

(١) م. س: ٧٨.

(٢) ينظر، محمد نجم: فن القصة: ٧٠.

(٣) ينظر، همفري: تيار الوعي: ٢٤.

(٤) ينظر، محمد نجم، فن القصة: ٦١-٦٣، ويمكن الإشارة إلى الحبكة المفككة التي تمثلها رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، والحبكة المتماسكة تمثلها "عودة الروح" لتوفيق الحكيم.

كما تدرس الحبكة من ناحيتي الإيقاع والتوقيت، فالإيقاع يُقدَّم بشكل أمواج متحركة وبنظام خاص، يشعر القارئ معه أن القصة تسير على وفق أهداف مرسومة، والإيقاع يتخذ عدة حركات منها الخافتة أو الغامضة، المتحفزة أو المتسارعة... وهي كلها تكسب النص خاصية تُميّزهُ عن غيره. وأما التوقيت فإنه يرتبط بعنصري (التراخي في العمل والتوتر)، فيسير الروائي بسرعة تلائم حركة الأحداث، وهو مرتبط كذلك بالإيقاع الروائي الذي يتراوح بين القوة والضعف أو التراخي والنشاط[1].

ومما سبق يمكن التوصل إلى أن الحبكة هي عبارة عن أحداث تشكل في تسلسلها الزمني والسببي، نوعاً من الارتباط المحكم للأحداث والوقائع في المبنى الروائي، ليصل القارئ إلى الثيمة التي خطط الروائي لها منذ بداية انطلاقة روايته.

والحبكة لكونها من أصعب الأجزاء الفنية في الدراسة والتحليل[2]، فإننا سنقوم بدراستها عن طريق عرض الأحداث الرئيسية للنصوص الروائية، وكيفية بنائها ونموها، والأساليب السردية التي عرضت عن طريقها، ومن ثَمَّ فإننا سنقوم بتقييم الحبكة وبيان الحدث المهيمن والصراع الروائي الذي عايشته الشخصية الرئيسية والنهاية التي انتهت إليها تلك الشخصية.

أ- بناء الأحداث :

الأحداث هي عبارة عن "مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً"[3]، وعن ذلك فإن (توما شفسكي) كان قد وضع مبدأين لنظام الزمن المتعلق بالأحداث فالأول منها وهو النظام المنطقي الزمني الذي تنتظم الأحداث في داخل الإطار الزمني يتحكم بها مبدأ السببية كالبناء المتتابع حيث إن حدث (أ) يكون سبباً في ورود (ب)، والمبدأ الثاني الذي لا يحفل بالزمن بل بعلاقات التجاوز حيث تتداخل الأحداث دون أن تراعي مبدأ السببية وهو ما أطلق عليه بالنظام المكاني[4].

وتوصل النقاد إلى وجود أربعة أنواع من الأحداث تهيمن على بنية النص الروائي، فالأحداث يمكن أن تتابع وتتلاحق، أو أن تتداخل أو تتكرر أو حتى تتزامن، فتشكل بذلك نوعاً من الأبنية التي تحافظ على النسيج السردي، فيبدو في النهاية خالياً من الثغرات، ويمكن تناول الأبنية السابقة على النحو التالي ومعرفة مقدار استخدام المؤلف

---

(١) ينظر، محمد نجم: فن القصة: ٧١-٧٢.

(٢) ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي: ١٣٢.

(٣) ينظر، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٢٤.

(٤) ينظر، صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥: ٤١٨.

لها في نصّه الروائي موضع البحث، من خلال تناثرها وانتظامها في الزمن واكتساب تلك الخصوصية المميّزة لها عن طريق تواليها في الزمن[1].

الحدث المتتابع

تترتب الأحداث بشكل تصاعدي، فكل حدث تجُره واقعة (أو حدث) سابق، فهو معتمد على مبدأ السببية الزمانية، وكما أشار (توما شفيسكي) سابقاً إلى هذا المفهوم[2].

وتتناوب الأحداث المتتابعة في الروايات المدروسة، بحيث تشكل أكثر الأبنية استخداماً وتطوراً في حفز الأحداث ونموها.

ففي رواية (الموت الجميل) تتابع الأحداث بشكل مباشر، وخاصة في الأحداث التي ينقلها الراوي "الغريب" من مشاهد حياتية أودعها أوراقه، فيصير راوياً من الخارج (من الخلف)، إذ ينقل أحداثاً تعرفها الشخصية "الغريب" أكثر من الراوي -الفتى- أو الجد في بعض الأوقات، وأحياناً يقدم الجد للراوي -الفتى- أحداثاً استباقية تشحن النص ببعض المعطيات الفنية التي تضيء النص وتعمل على تماسك الوحدات السّردية.

ومن الأمثلة على ذلك حديث "الغريب" عن الحائط الذي كان يضايقه والذي كان دافعاً إلى حديثه عن جنازة شاب رأى مشهدها من غرفته، ويستدعي مشهد الجنازة إلى استذكار الغريب لحوادث وفاة أهله جميعاً (والده، والدته، شقيقه، شقيقته)، وينتقل بعد ذلك إلى العودة إلى الحائط:

> "كان هناك حائط، وكانت هناك امرأة، وكان هناك ميت شاب، محفوفاً بجنازة بهية" (٣٢).

وفي الفصل الذي يلي هذه الفقرة، فإن الراوي –الفتى- يحقق مبدأي السببية والزمنية فينتقل إلى ذاته مشيراً إلى الحديث عن الجنازة، مهيّئاً السرد لنقل أحداثٍ متتابعة تتعلق بالجنازة، فينطلق إلى حديث جدّه ووالديه عن جنازة (وطفا النعمان) التي ذكرته بجنازة "الغريب" في الأوراق وفي حقيقتها[3].

وفي بقية فصول الرواية يمكن تتبع الأبنية المتتابعة، وخاصة أن الرواية قائمة على مبدأي السببية والزمانية في تحفيز الأحداث ودفعها إلى الأمام. ذلك كانت تكثر من التفاصيل حول نقطةٍ واحدة، (الاستهلال) من خلال التمهيد للأحداث كما ظهر سابقاً.

---

(١) ينظر، عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨: ٢٧.

(٢) ينظر، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٢٤.

(٣) ينظر الرواية الصفحات: ٣٢-٣٣.

ويمكن التعرف إلى هذا النوع من الأحداث في رواية (أعواد ثقاب) حيث تستهل المؤلفة أحداث روايتها عن طريق الوقوف على بعض الأحداث المرتبطة (بالهجيج) الذي عم البلاد، ناقلة ذلك على لسان الراوي:

"قال الراوي، بعد أن ذكر الله وأثنى عليه:
وقعت الواقعة، ودارت فوق الرؤوس القارعة، ووجدوا أنفسهم في صحراء التيه، كأنهم في أرض يباب يسيرون وراء أوهام كلها سراب، كيف توالت حادثات الزمن عليهم، يوم أن عمهم الهجيج؟" (٧).

وبعد هذا الاستهلال، يندفع الراوي في الأخبار عن الأسباب والمسببات التي دفعت الناس إلى الهجيج وترك منازلهم، التي شكلت كذلك منعطفات في حياة شخصيات الرواية، فهذا الشيخ بدوي يقع صريعا للتعب فيموت بعد مدة قصيرة، وامرأة تلد فتى يكون جالبا الخبر لهم في اكتشاف نبع الماء، والحاج رشيد يظل على صبره وحكمته في تحقيق الأمن والطمأنينة في نفوس الناس.

كل هذه التفاصيل حول قضية (الهجيج) دفعت الراوي إلى الإسهاب في الحديث عنها، وربطها بحياته الشخصية التي تغيرت وتبدلت به الأحوال. مركزا في تفاصيله على المكان وأثر الزمان عليه، وعلى الشخصيات وتحويلاتها مع الزمن وبه.

كما أن الراوي آثر الاعتماد على التقريرية والمباشرة في نقل الأحداث معتمدا على المشهد والوقفة الوصفية تعطيلا للزمن، وتوقيفه، ويرى بعض النقاد أن شيوع مثل هذا النوع من البناء مهم للنص القصصي وإذا ما "انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت إلى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى التجاور المكاني"(١)، ونجد رواية (شجرة الفهود) قائمة على نسق متتابع للأحداث(٢).

الحدث المتداخل

وهو الذي تتداخل فيه الأحداث أو الوقائع في الزمان، والعلاقة بين الأحداث يحكمها التجاور، فتغيب سمة الزمانية التي اعتمد عليها الحدث المتتابع، والبناء لا يحفل بترتيب الأحداث بل إنه ينتقي الأحداث وزمانها، معتمدا على تقنيتي الحذف والتلخيص بتسريع السرد(٣).

---

(١) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٢٢.

(٢) ينظر بشيء من التفصيل، عبد الله إبراهيم: السرد والنقد الرمزي للمرجعيات البطريكية (النظام الدلالي في رواية شجرة الفهود لسميحة خريس، م. أفكار، عمان، ع(٤١)، تشرين الثاني، ١٩٩٨: ٦٠.

(٣) ينظر، عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٣٨.

ومن ذلك تداخل الأحداث التي يسترجعها "مدين" في رواية (الرقص على ذرى طوبقال)، حيث يسترجع حادثة لقاء عمه بوالده ووصفه لعمه عن طريق تلك النقلات السريعة بين الأحداث يقول:

> "وخليفة رجل بطول أبي... يكبر مولاي بثلاثة أعوام... إذا ذكر اسمه عند أخيه، يتولى هذا راجف ممض لازمه زمنا منذ أن قبض عليه عمي خليفة في غابة طلح وقت غروي ولم يكن في الموقع بشر سوى بو سعيد الأعمى الذي شاهد ما جرى وهو محزوم على نخلة يلقحها... وقد روى باختصار: "إن خليفة ابن مليود طرح أخاه بين شجرتي طلح... ضربه وأوجعه..."" (٤٤-٤٥).

بتعدد الرؤية وزوايا النظر، تتداخل الأحداث، فمن وصف قليل لعمه "خليفة" ينتقل (يقفز) إلى خوف والده الدائم منه، ثم سبب الخوف، وأخيرا نقل رواية أخرى عن الحدث، الرؤية هنا تنتقل من رؤية كلية، إلى رؤية مصاحبة مع قول "بو سعيد" عن الحادثة.

هذه المعلومات التي رواها "بو سعيد" تفيد في إحكام السرد وإبراز صورة ثانية للحادثة من زاوية نظر خاصة، وقد برزت سمات الحدث المتداخل في النص من حيث التلخيص المسترجع، وتعدد وجهات النظر وتعدد الشخصيات الناقلة للحدث، مستخدما أسلوب التكثيف السردي والشعرية وذلك في قوله "راجف ممض".

وفي رواية (نجم المتوسط) يلخص الراوي فترات في حياة "حامد الخالد" بالتركيز على أكثرها بروزا واهتماما، مقدما الأحداث بتحقيق مبدأ التجاور والتداخل، مستعينا بالاسترجاع لتأكيد الخاصية الفنية والدلالة التي يود أن يوضحها عن طريق تداخل الأحداث:

> " بدا الفضاء الواسع، الملبد بغيوم خريفية بيضاء، مثل حقل من القطن، تتخذ أشكالا عجيبة من الالتواءات والانتفاخات استذكر مقولة شيخ كفيف، كانوا يأخذونه إليه عندما تصيبه الحمى ليتلو عليه بعض آيات القرآن الكريم، إذ كان دائم القول بأن الروح بعد فناء الجسد تصعد إلى السماء، وربما تستقر في تلك الغيوم العالية." (١٠).

يستهل الراوي هذا المقطع السردي بالوقوف بوصف للغيوم، باستخدام أسلوب الشعرية من خلال الانحراف اللغوي بأشكال الغيوم التي تتخذ جانبا من "الالتواءات والانتفاخات". وبعد هذه الوقفة الوصفية ينتقل الراوي إلى استرجاع خارجي بعيد المدى وبسعة قليلة، ليركز على حدث أول يكون دافعا لحدث آخر.

يتمركز الحدث الأول من خلال الحديث عن الحمى التي أصابت "حامد" وقراءة القرآن من قبل شيخ كفيف للاستشفاء، والحدث الثاني يتداخل مع الأول وفي حديث الشيخ

عن "الروح". مستخدما الحذف والتلخيص، لاجنا إلى إجمال الأحداث المتواترة التي تعطي دلالتها الفنية في ربط الوحدات السردية عن طريق إلقاء الضوء على تمسك الشاب بدينه وبالفضائل الحميدة، وتمسكه بالعادات والمعتقدات الدينية؛ فكانت الرؤية الوصفية من جهتين: الأولى الرؤية البصرية، ويمثلها "حامد" ورؤيته للغيوم وارتفاعها وتشكيلاتها، والثانية الرؤية الدينية (القلبية) التي يمثلها (الشيخ المقرئ الكفيف)، حيث نظر إلى الغيوم بقلبه على أنها مستودع للروح بعد فناء جسدها خاصة إن الشيخ (كفيف)، فأبصر الغيوم بقلبه عوضا عن عينيه.

الحدث المتزامن[1]

إذا توازت الأزمنة فإن الأمكنة تختلف، هذه خلاصة مفهوم البناء المتزامن[2]، فالراوي يظهر أثر الزمان في المكان، ومن خلاله يمكن التعرف إلى جل الأفعال البشرية التي تتفق في زمانها وتختلف أو تتعدد في مكانها.

يستفيد هذا النوع من الأبنية من المتتابع في احتكام الأحداث لمبدأي السببية والزمانية، ومن ثم التجاور من البناء المتداخل، فمثلا حينما ينقل الراوي حادثة زواج شخصية في زمن محدد، فإنه ينتقل إلى حدث متزامن معه ومحكوم بعلاقة المجاورة كحادثة ولادة شخصية في الزمن المحدد السابق، مشكلا بذلك ولادة أحداث متوازية تتعاصر مع بعضها في زمن واحد[3].

وقد ظهر هذا النوع من الأبنية في رواية (شجرة الفهود)، حيث قامت المؤلفة على تشكيل بناء متواز، يتفق الزمن فيه وتختلف الأمكنة. فحينما تشاجرت "غزالة" مع "تمام" على بنرهم، فإن الأولى أمطرت "تماما" بألفاظ مشينة، الأمر الذي دفع "ذهب" إلى إخبار عمتها بما جرى، ثم أخبرت "تمام" اخوتها. الذين تراكضوا إلى حيث "فهد" ليعلموه وليأخذوا حقهم وحق اختهم ففي وقت ذهابهم إلى سوق الغلال فإن "غزالة" تدخل غرفتها متيقنة أن "فهدا" لن يهدأ غضبه إلا بالقوة:

> " سألوا عن فهد فأشار عليهم بعضهم أنه في سوق الغلال يتعامل مع بعض المشترين. وقد أنذرت لهجتهم الغاضبة بأزمة ممتعة لأولئك الذين ملوا من سير الأحداث اليومية الرتيبة... تراكض

---

(١) من مسميات البناء: (التعاصر، التناوب، التداول، التواقت، التوازي)، عن ذلك ينظر، عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب: ٥٥.

(٢) ينظر، جينت: خطاب الحكاية: ١٥٣.

(٣) ينظر، عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب: ٥٥.

بعضهم إلى سوق الغلال يستجلب الخبر. آخرون وجدوا فهدا قبل أبناء أبو فالح وأخبروه أن شرا في الطريق... (في هذا الوقت أنزوت) غزالة في حجرتها ترتجف وقد أدركت أن ما فعلته في يومها هذا لم يمر سهلا" (٢٤-٢٥).

يتوازى في هذا النص حدثان: "الأول غضب أخوة "تمام"، والثاني: خوف "غزالة" وتقوقعها في دارها" فيجتمع في زمن واحد حدثان يمثلان اجتماع شيئين هما (الغضب – الخوف)، اللذان ولدا من حدث أصيل وهو "مشاجرة "غزالة" مع النسوة ومع "تمام" ذاتها.

والحدثان ركزا على صورة المكانين هما (سوق الغلال – وغرفة غزالة)، لكن دون اتخاذ المكانين موقعا للوقفة الوصفية، لأن الأحداث تطغي على ذلك فيستخدم الراوي آلية التسريع السردي في الأحداث.

كما أنه يمكن الاستدلال على نوعية الحدث من خلال وجود قرينة لفظية دالة استخدمها الراوي للكشف عن توازي وتزامن الأحداث وهي قوله:

"في هذا الوقت أنزوت..." (٢٥).

فهذه القرينة هي التي أفادت في إعطاء البناء صفة التزامن للأحداث. كما يشي النص السابق وجود عنصر ثالث للأحداث وهو أولئك الأشخاص الذين استخدموا الحدث الأصلي وسيلة لإزالة الرتابة والروتين اليومي الذي يطبق عليهم، فكان الراوي هنا موفقا في إجمال الأحداث وترددها المتواتر في قوله:

"أولئك الذين ملوا من سير الأحداث اليومية الرتيبة..." (٢٤).

ويمكن اعتبار نص (رجل وحيد جداً) مبني على أساس هذا البناء المتوازي، إذ إن الأحداث تتكرر مع "يوسف" وفي تناغم إيقاعي متكرر، وهذه الأحداث هي في مجملها عبارة عن بحثه المحموم عن "ماريانا" في عدد من المدن[1].

الحدث المكرر

ينتمي هذا النوع من الأبنية إلى التواتر المكرر، حيث إن الحدث واحد والرؤية متغيرة مكررة للحدث، راوية له من زوايا نظر متعددة، ويوجد هذا النوع في الروايات المعتمدة على أسلوب التحقيق[2].

---

(١) ينظر، الرواية من خلال المدن والبلاد التي زارها يوسف.

(٢) ينظر، عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب: ٦٦.

ففي رواية (رجل وحيد جدا) يكرر الراوي حادثة ابتلاع الرمل لشباب الوادي بعد أن تبعوا "ماريانا" فينقلها "عبد العال" عامل الفندق، ثم عن طريق دعاء الناس في الوادي على "ماريانا" وصلاة الاستسقاء، وأخيرا تروى من رؤية "يوسف" الخاصة، الصفحات[1].

لقد أدخل الراوي معلومات جديدة في كل مرة كرر فيها الحدث، ففي المرة الأولى "كان من خلال طلب ماريانا لهم باللحاق بها" حيث تقول:

" من أراد أن يعرف طعم الرمل والموت... فليتبعني خلف ذاك الكثيب" (٣٧).

وفي المرة الثانية عن طريق دعاء الناس:

" وصل إلى مسامعي شيء منها كانوا يدعون بسخط على (ماريانا)... تلك التي فتنت شبابهم فتونا كبيرا، مما جعلهم طعمة للرمل الغادر" (٤٠).

وأما في المرّة الأخيرة فهي تأملات يوسف وآماله بعد أن علم ما حلّ بـ"ماريانا" وشباب وادي الرمل فكان كل هذا قد أعطاه:

"صورة عن الكارثة التي كانت بانتظاره" (٤١).

لقد شكلت الأبنية الأربعة السابقة بؤرة مركزية هيمنت على الأحداث التي تمت مناقشة البناء فيها، فمنها ما جاء متتابعاً، ومنها ما جاء متداخلاً أو متزامناً أو مكرراً. وكلها جاءت لإلقاء الضوء على جملة من الدلالات الفنية والموضوعية بالاعتماد على آليات وتقنيات الزمن من ترتيب وديمومة وتواتر.

ب- أحداث الروايات

تمتلك رواية (شجرة الفهود) حساً اجتماعياً خاصا من ناحية واحدة وهي توسيع المكان بامتلاء البشر، متمثلة بذلك الخط الصّاعد نحو القمة في تحقيق الأحلام باتساع الهضبة وبنائها وتعميرها، وإظهار جانب من العلاقات الاجتماعية الممثّلة لحالة الأمة في نهاية الخمسينيات وما قبلها[2].

انطلقت صيرورة المكان من الهضبة (اربد) إلى (عمان) فـ(دمشق) فـ(بيروت)، وأما الانطلاق الزماني فكان يسير جنباً إلى جنب مع الانطلاق المكاني بزراعة الهضبة وبناء الدور عليها وازدياد ثرواتها الطبيعية والبشرية عن طريق زيجات " فهد" الأربع وأبنائه الأحد عشر، والأحفاد التسعة، وتصوير علاقة العائلة الداخلية فيما بينها، وعلاقتها بمن حولها في داخل (اربد) أو خارجها.

---

(١) ينظر، الرواية الصفحات: ٣٧، ٣٩، ٤٠، ٤١.

(٢) ينظر، طراد الكبيسي: قراءات نصيّة في روايات أردنية: ١٥٠.

وتتواصل أحداث الرواية ترابطا من خلال التواصل التاريخي وبناء الأردن من بداية الثورة وحتى نهاية الخمسينيات، وتصوير لمشاهد تاريخية عن طريق ذكر جانب من علاقات المجتمع بالأسرة الحاكمة التي سعت منذ بداياتها إلى تنمية الحس الوطني والقومي والعربي في الشعب.

والحبكة في هذه الرواية هي حبكة درامية تتخذ جانبين أحدهما داخلي وهو يتمثل في تتبع الكاتب للشخصية المحورية "فهد" عن طريق كشفها، وبيان النواحي الجسدية والنفسية والعقلية مع التركيز على الناحية العاطفية، وعلاقاتها كذلك مع من حولها، أما الجانب الثاني فهو خارجي يتمثل في تتبع نمو الأحداث وتطورها المرافق للشخصية المحورية، وعند ذلك تتكامل الحبكة باندماج الجانبين، وهي بذلك تصل إلى بيان أن الشخصية هي الحدث، والحدث هو الشخصية، الأمر الذي يعطي الحبكة نوعا من العضوية الطبيعية المتآلفة والمتكاملة[١].

وأما رواية (نجم المتوسط) فأحداثها تتفاعل عن طريق رسم صورة الواقع السياسي والاجتماعي الحي في (مصر)، وما يجاورها من بلدان، ولبيان الآثار السلبية الناتجة على الصعيدين الداخلي والخارجي، وبما يسمى "بالمد الثوري"[٢].

ويتسع المدلول الثوري ليشمل أجزاء الوطن العربي، لذلك فإن المؤلف لم يكتف بذكر شخصيات مصرية ثورية كـ(حمدان، صابر، محمود)، بل أظهر تعاون عدد من أبناء الوطن العربي، فمن الأردن (حامد، مجدي ، أحمد زعل)، ومن سورية (عيسى العيسوي)، ومن فلسطين (علي القلقيلي، شادية، جمانة)، ومن العراق (ناديا). وغيرهم ممن لم تذكر أسماؤهم، فاتساع مدلول الثورة والمكان يحملان هما وطنيا واحدا ممثلا بالحلم الذي أراده حامد وهو:

"حلمه بوطن واحد يمتد من المحيط إلى الخليج..." (١١).

لكن المؤلف أغفل عن نقل جانب من علاقة الطبقات الدنيا من الشعب في تعرفها إلى مستجدات الأحداث السياسية، بل اكتفى بالمسح الأفقي للوقائع، دون الغوص إلى أعماق الناس لإظهار ردود فعلهم على الوضع ورؤيتهم الذاتية لمستقبلهم[٣].

وقد تمخض صراع طلبة الحركات الثورية مع العدو إلى نشوء حالة من التفكك فيما بينهم بعض الوقت، لكنهم سرعان ما تلافوه، بإعادة الاتحاد إلى صفوفهم، إلا أن

---

(١) ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي: ١٣٠.

(٢) طراد الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية: ١٣٤.

(٣) ينظر، م. ن: ١٣٤.

الرواية تنتهي بنكسة حرب حزيران التي عمت أرجاء الوطن، فوقفوا حينها ذاهلين حائرين بما حدث، ولتنتهي كذلك بتعرف "حامد" إلى حقيقة "نوال" التي طردها بعد أن علم أنها ليست مطلقة، بل إن زوجها كان قد قدم روحه فداء للوطن، لتظل الأمنية معلقة بأهداب الطلبة، من جديد، للبحث عن أمل جديد يلوح في الأفق.

والحبكة هنا تتأكد حين يقتضي الأمر باندحار شخصية "حامد" اندحارا نفسيا حيث انتهت تنظيماتهم إلى الفشل في الحرب الحزيرانية، واندحارا عاطفيا، حين فشل في إقامة علاقة مع الأمنية والأمل التي أنشأها مع "نوال"، وهي بذلك تقترب من الحبكة التي سماها النقاد بـ"الحبكة النازلة"[1].

وأما نص (الرقص على ذرى طوبقال)، فإنه يتخذ مجرى آخر من حيث حبك الأحداث، إذ إن الروائي يقف بالقرب من مسرح الأحداث حيث يجعل البؤرة المهيمنة والمتحكمة في سير سرد الأحداث هي شخصية "مدين"، بمشاركة "القرين" من خلال الاسترجاع الذي يتخذ جل النص الروائي.

و"مدين" من خلال هذا الاسترجاع الدقيق للأحداث التي وقعت على بلده من النواحي السياسية الاجتماعية والصحية...، وقف كحائط الصد لحل تلك المشكلات التي تعرض لذكرها.

فمن المشاكل التي عالجها مشكلة (الاستعمار)، الذي يتفرع إلى مشكلتين: أولهما هي والد "مدين"، وعلاقته المتوطدة مع الاستعمار، حين أصبح أحد أعوانهم وبصاصيهم، وثانيهما هي "ميري" التي تحمل صورة أخرى من صور الاستعمار، فتمثل جانب الغزو الفكري والثقافي، وذلك يظهر من خلال حملها الدائم لدفتر الأجندة، وسيلتها لمعرفة البلد بكل دقائقه، وهي التي ترى أن جنود بلدها جاءوا لإخراج الناس من الجهل والفقر والجوع.

وقد انتهت المشكلتان بموت والد "مدين" في ماء القادوس، بعد أن فقد عقله، وحينما تعود "ميري" إلى بلدها لتنقطع صلتها بـ"مدين" بعد أن اختار "الثريا بنت عربي" زوجة له.

والحبكة البارزة في هذه الرواية تأتي متوارية خلف الشخصيات التي لها وجود مستقل يجعلها خارج الحبكة وكأنها ليست جزءا منها، وما الحدث إلا عنصر تابع للشخصيات، والحبكة هي حبكة الشخصية التي تسيطر على النص[2].

---

(1) عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: ٨٧.

(2) ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي: ١٢٨.

أما الحبكة الدائرية أو "الأكرية" فهي تتمثل في نص (الموت الجميل) الذي يعالج جدلية الحياة والموت والعلاقة التي تربط الإنسان بها، مع بيان الرؤية الذاتية والموضوعية لهما، بالإضافة إلى رؤية الفرد والجماعة لعلاقة "الحب"، وكل هذه الأحداث تتخذ شكلا دائريا إذ تبدأ الرواية وتنتهي بنفس الأحداث[1].

فالسرد يتوالى ويتداخل في بعض، القسم الأول يتخذ العناوين التالية للعبارات (السراج،الدرب، القنديل، الشجرة، البوابة، الذبيحة، الدم، البئر، القبر،الأوراق)، ويتشارك معه القسم الثالث من الرواية في العناوين ذاتها مع اختلاف بسيط وهو مجيء العناوين بصورة عكسية تماما (الأوراق، القبر، البئر، الدم، الذبيحة، البوابة، الشجرة، القنديل، الدرب، السراج)، فكل عبارة من هذه العبارات كانت تحمل حدثا محفزا للأحداث التالية، فالذبيحة مثلا يسيل منها الدم، والدم يسيل من الشيء المذبوح، وكلا الحدثين له تأثير مباشر على الراوي "الفتى" الذي ينقل الأحداث برؤيته الذاتية.

ويطلق على هذا النوع من التوالي التكراري للأحداث والعناوين "نظام التقفية"[2]، الذي يشكل للأحداث ميزة خاصة في جعلها في متواليات دائرية[3].

وأما نص (أعواد ثقاب) فإنه ينهض على بناء ثلاثي الأبعاد، فهو بداية يترصد لأحداث اجتماعية سياسية حلت على البلد حين أخرج الناس قسرا من بلادهم نتيجة للصراعات الخارجية والداخلية في البلاد، وهذه الهجرة القسرية تقع على شريحة من المجتمع تمثل المجموع، فتعيش في واد منقطع أملا في العودة بدق طبول العودة التي طال أمدها، فسلم الناس أمرهم لله بعد ألف ليلة، وفيما هم حائرون بمصيرهم هذا، يحدث بما يشبه المعجزة، إذ يجد الطفل "مشني" نبعة الماء، فيتوافد الجميع إليها، إلا أن الشيخ "رشيد" يمنعهم من الاقتراب منها، لوجود مرض بها، فالطيور تحلق فوقها بلا ريش وهذا التحول من الإيجابي حينما وجدوا الماء، إلى "سلبي مناهض يخفف كثيرا من ثورة الأمل"[4] التي كانوا قد زرعوه في نفوسهم.

---

(١) ينظر، الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية: ٧٥.

(٢) م. ن: ٧٤.

(٣) ونجد مثل هذه البنية في أكثر الروايات الحداثية من مثل رواية (أعمدة الغبار) و(حارس المدينة الضائعة) و(ذيب الصالح) وغيرها، وقد أشارت الباحثة منى محيلان إلى ذلك في دراستها: حركة التجريب في الرواية الأردنية (١٩٦٠-١٩٩٤)، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٧٧: ٧٨.

(٤) محمد صابر عبيد: المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد، دراسة في رواية رفقة دوودين "أعواد ثقاب"، م. أفكار، أيار، ع ١٥٠، ٢٠٠١: ٣٥.

أما المسار الثاني الذي يتخذه بناء النص هو التركيز على حياة أحد أفراد المجتمع "صالح" وعلاقته بالمجتمع الذي حوله، متنقلا بين أعمال (عامل في المحاجر، سائق على تنك نضح، وأخيرا انضمامه في النضال السياسي، فيتدرب مع خلايا العمل الحزبي)، ويظل فيها يناضل ويناضل إلى أن يهده الأمل بعد أن دخلت التغيرات على المنطقة التي ترتبط بالتحول الاجتماعي في حياة الفرد ليعبر عن ذاته وعن رؤيته المستقبلية لها.

وأما الناحية الثالثة فإن البناء يركز على علاقة "صالح" بـ"السوسنة"، وفناء العمر في الانتظار بتحقيق حلم العودة والوحدة، فتظهر علامات الكبر عليهما، ويفترقان بعد أن عجزا عن تحقيق الأمل في الزواج، الذي يرتبط بحلم العودة والوحدة.

كما أن النص يقوم على بناء ثلاثي، فإن عنوان الرواية (أعواد ثقاب) يتواتر ذكره في النص ثلاث مرات، والذي يحمل شبكة من العلاقات الاجتماعية والسياسية التي تنبع من الإحساس بالهم القومي، وهذا العنوان يركز على صيغة الذكورية الجمعية فعبارة "أعواد" هي لفظة تتلاءم مع صيغة الذكورية ويأتي جمعه على عبارة (أعواد)[1]، ليؤكد أن "صالح" الشخصية الرئيسة (الذكورية) هي فقط التي تعبر عن الهم الوطني الذي حل بالناس.

وهذا البناء يتخذ شكلا آخر من حيث إن حبكته تختلف عن الحبكات السابقة، وهي الحبكة التي تأتي على "شكل إدراك عقلي يخطر ببال الشخصية الرئيسية"[2] فتعبر عن ذلك الإدراك وهو المتمثل بذلك الهم الوطني والقومي.

وفي رواية (رجل وحيد جدا) يستنفر المؤلف كل الموجودات الواقعية مقحما إياها بالفنتازيا والخيال الجامح، لتكون في النهاية معبرة عن الحالة التي آل إليها الإنسان العربي، من غربة ووحدة وضياع، وقد تم في ذلك استخدام "ماريانا" الحلم المتبقي والهدف الذي يسعى الإنسان للبحث عن الأمل، فبدا في حالة اغتراب ذاتي وحضاري[4].

تتركز الأحداث في رحلة "يوسف" الطويلة عن "ماريانا" حلمه المجنح، والذي طاف لأجله البلاد سعيا في البحث عنه، فينتقل من (مدينة وادي الذهب) إلى ستة مدن

---

(١) ينظر، م. ن: ٣٠.

(٢) وهي الحبكة التي سماه (جيمس) بـ(Epiphony)، وهو بذلك يستغني عن الحدث النازل والحل، ينظر، عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: ٧٩.

(٤) ينظر عن الغربة والاغتراب في دراسة الباحثة: سمية خصاونة: الاغتراب في الرواية الأردنية (رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، ١٩٩٥: ٤-٩، ٢٢-٤٠ وبشكل مفصل.

أخرى، يلتقي خلالها شخصيات تلقي الضوء على رحلة "يوسف"، فتشكل تكاملا دائريا حيث تقف أحداث الرواية في النهاية إلى ازدياد الباحثين عن الوحدة والأمن والأمل.

فالحبكة هنا تتشكل من خلال تقابل الأحداث، التي تنمو بنمو الشخصية الرئيسية "يوسف"، وذلك من خلال عاملي المنطقية والتلقائية، حيث إنهما يخلقان عدة احتمالات، تعود إلى تحديد أنواع الاستجابات التي تتلقاها شخصية "يوسف" من الشخصيات الأخرى[1].

بقيت الإشارة إلى أن نص (رجل وحيد جدا) يتداخل مع رحلة (السندباد) الشهيرة من حيث عدد الأماكن التي زارها "يوسف"، ورؤيته الذاتية الخاصة بالوضع الراهن للمجتمعات من حالات التهجير القسري، والعنصرية، والتطورات التي تنهض بالمجتمع في سبيل تحقيق ذواتها الحقيقية وليس في سبيل تحقيق الأمن والسعادة للمجتمع[2]، وخاصة أن الروائي قام بالتنبيه إلى أثر الكابوس وقدرته على محو الشخصيات ومحو أمكنتها وأزمنتها، فتجعلها تهذو دائما بما يدور في عقلها الباطن[3]

جـ- تقييم الحبكة

أما تقييم الحبكة في النصوص الروائية المدروسة، فإنه يتم على نحو التعرف إلى وحدة الحبكة التي تأتي نتيجة حتمية لإبراز العلاقات التي تنتظم بين الأحداث والمواقف والشخصيات، بشكل عام، وليست نتيجة شخصية واحدة تنهض بالنص[4]، إلا أنها في النهاية تعد الجسر المار بين الأحداث والوقائع التي ترتبط بعنصري الزمنية والسببية، والمؤلف هو المسؤول المباشر عن تلك العمليات الفنية التي تشكل شبكة العلاقات تلك، وبها قد ينجح بناء الحبكة، وقد يخفق[5].

وعند تقييم الحبكة لا بد كذلك من النظر إلى النهاية التي آلت إليه الحبكة وهو الحل الذي تستكمل الرواية معناه وذاته من خلال العودة إلى الحدث المهيمن والصراع القائم، وبذلك فإن الروائي يكون قد قام بخلق نوع من التوازن الفني، خاصة حينما تقترن النهاية بالموت أو بحدوث كارثة، أو بالحصول على المبتغى[6]، وبناء على ذلك فقد تم التوصل إلى التقويم التالي للحبكة في النصوص المدروسة:

---

(١) ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي: ١٣٠.

(٢) ينظر رفقة دوودين: الرحلة السندبادية في رواية رجل وحيد جدا للدكتور يحيى عبابنة، م. أفكار، آذار، ع: ١٥٠. ٢٠٠١: ٨٤-٨٧.

(٣) ينظر، فخري صالح: وهم البدايات: ٨٠.

(٤) ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي: ١٢٠.

(٥) ينظر، عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: ٨١.

(٦) ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي: ١٣١.

الروايـــــة	الحدث المهيمن	الصـــــراع	النهايـــــة
شجرة الفهود	حلم "فـهد" بـامتلاك الهضبة	داخلـي مـع ذاتــه، وخـارجي مـع أبنـاء عمومته	مــوت "فـــهد" واسـتمرار الحيـاة المستقبلية للفهود
نجم المتوسط	حلـم الجميـع بوطـن واحد	خارجي مـع الأعداء، وداخلــي مـــع ذات "حامد"	انتـــهاء الحـــرب والتنظيمات بـالحرب الحزيرانية
الرقص على ذرى طوبقال	علاقـة الإنسـان بمـا حوله (السيرة الذاتية)	داخلـي مـع قرينـه، وخارجي مع الأعداء	حـلّ المشـــكلات بمـوت "الريـاحي" وخروج "ميري" من البلد
الموت الجميل	جدلية الموت والحب	داخلي "الغريـب" مع ذاتــه، وخـــارجي "الغريب" مع "الغريبة" ومع من حوله	مـوت "الغريـب" و"الغريبـة"، وبقـاء الرماد الذي نجم عن الأوراق المحترقة
أعواد ثقاب	الانتقال من وضع لآخر عن طريق النضال	خـارجي مـع الآخريـن تمثلهم "السوسنة"	موت الفرد "صالح"
رجل وحيد جداً	الحـــب الفنتـــازي المرافــق للشــعور بالغربـــة والتيـــه والضياع	داخلي "يوسـف" مـع ذاتـه، وخـارجي مـع أهل البلاد التـي تدعـو على "ملزيلا" بلموت	جنـــون النـــاس، وانتشـــار فنتازيـــا الحلم

واستناداً إلى المعطيات السابقة عند تقييم الحبكة، فإن الحبكة لا تتم إلا إذا تمكنا من رصد الأساليب الفنية التي تم بموجبها حفز الأحداث، وتصويرها وارتباطها المباشر بالشخصيات، ويمكن النظر إلى الجدول التالي:

الروايـــــة	السرد بضمير	السيـــــرة	الرســـــائل المتبادلـــــة	الحلـــــم	التضميـــــن
شجرة الفهود	الغائب	سيرة حياة "فهد"	رسـائل حسـية بين "ميسـلون" و"وليد"	حلـم "فـــهد" بامتلاك الهضبة	تضمنت الروايات عدداً من
نجم المتوسط	الغائب	سيرة مصر	/	حلـم "حــامد" بوطن واحد	الآيات القرآنية
الرقص على ذرى طوبقال	المتكلم	سيرة ذاتية	برقيـات بيـــن "مدين" ووالـده و"ميري"	حلـم "مديـن" بالوحدة	والقصـص الدينيـة والأقوال المأثورة
الموت الجميل	المتكلم	/	أوراق "الغريب"	/	بالإضافة إلى الأشعار بأنواعها،
أعواد ثقاب	المتكلم والمخاطب	/	الرســائل بيـــن "صـــــالح" و"السوسنة"	حلم المـهجرين بالعودة	والعادات والتقـاليد، والمعتقدات الدينية
رجل وحيد جداً	المتكلم	/	/	حلـم "يوسـف" بماريانا"(الأمن)	والحكايـــــات والسير...

فضمير الغائب (هو) تم استخدامه أسلوبا دائم في نصي (شجرة الفهود، ونجم المتوسط)، في حين إنه يتحرر في النصوص الباقية، وهذا يدل على أنه ارتبط بشخصية معينة تدور حولها الأحداث، إلا أن الضمير (المتكلم) يدل على التصوير والرؤية الذاتية عن المستقبل الذي تستشعره الشخصية وتبحث عنه، وهي ممثلة للمجتمع بشكل عام.

إضافة إلى ذلك فإن نوعا من السيرة الذاتية ظهرت في روايات (شجرة الفهود)، و(نجم المتوسط)، و(الرقص على ذرى طوبقال)، كما تشكلت الرسائل -المتبادلة بين الشخصيات- أسلوبا آخر اعتمد عليه معظم الكتاب، أما الحلم فإنه جاء متعالقا مع المونولوج الداخلي أو (تيار الوعي) الذي ظهر عن عدد من النصوص، أما ناحية التضمين فإن النصوص كلها ضمنت الآيات والقصص والأقوال المأثورة... بشكل موظف وذي دلالات فنية واضحة.

واستخدم الروائيون كذلك تقنيات سردية متعلقة بالزمن الروائي من مثل: الاسترجاع، الاستباق، الديمومة (تلخيص وحذف ومشهد ووقفة وصفية)، وتواتر للأحداث كنص مفرد أو مجمل أو مكرر، وكانت هذه التقنيات تشكل العمود الفقري التي ترتبط الأحداث فيها.

ثانيا: اللغة الروائية

اللغة هي وسيلة الاتصال بين المؤلف والقارئ، وبها يعبر المؤلف عن مجموعة من الأحاسيس والمشاعر والخواطر التي تعتريه أثناءالكتابة، وللغة أساليب فنية متعددة تشترك مع عناصر السرد الأخرى لتحكم الحلقة في النص المكتوب، وهذا الإحكام يقود للتعرف إلى عدد من الأساليب اللغوية الأخرى من مثل "المعنى، الإحساس، الإيقاع، والقصد..."[(١)] وهذه الأساليب تتفاوت طرق توظيفها من كاتب إلى آخر.

واللغة الروائية لها تميز خاص بها، فهي "متعددة الأنماط في العمل الواحد، متجانسة من خلال أدوارها المناسبة في السياق العام، إنها مرتبطة بعضها ببعضها الآخر من خلال البناء الشامل، فحين ننزعها من البناء تبدو غير منسجمة بصورة كاملة"[(٢)]، وقد تميزت لغة الرواية من حيث لغة الروائي ولغة الرواة الذين هم من

---

(١) محمد نجم: فن القصة: ٩٣، ومن الأساليب الأخرى التي أشار إليها (ريتشاردز) من مثل (البناء، الشكل، التوازن، التركيب، الوحدة...)، ينظر، نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي: ٣١٦.

(٢) إبراهيم السعافين: الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دار الشروق، د. ط، د. ت: ٦٧.

خلقه، وشعرية اللغة ذات التقاطعات المكثفة في النص، ولغة المقدمات والافتتاحيات والنهايات الروائية (الخواتيم)[1]، وهذه المميزات تقودنا إلى دراستها وتحليل وظائفها الفنية والمرتبطة بالنصوص المدروسة.

أ - لغة الروائيين ولغة الرواة

تفرد كل روائي من الروائيين الذين درست نصوصهم الروائية بأساليب فنية خاصة، حيث وظفوا اللغة عن طريق انتهاج عدد من الطرق الإيحائية أو الإخبارية أو التصويرية[2]، فمن القدرات الإيحائية ما تميّز به الروائي في (الموت الجميل)، إذ إنه عبّر عن جدلية الحياة والموت عبر الاتكاء على بعض المصطلحات الصوفية التي استقاها من رسائل ابن العربي، وهذه المصطلحات هي ذات إيحاءات مباشرة مرتبطة برؤية الفرد إلى ارتباط الموت بالحياة، والليل بالنهار.

وأما الأساليب الإخبارية التصويرية فإنها تمايزت في النصوص الأخرى، وتداخلت في النص الواحد، فحين يستخدم "علي حسين خلف" وسيلة اللغة الإخبارية في التعبير عن المصطلحات الثورية والقيادية، فإنها تتداخل مع اللغة التصويرية التي تعبر عن رؤية الكاتب ذاتها للحركات الثورية والقيادية.

كما يستخدم "سليمان القوابعة" الأسلوب الإخباري التصويري في نقله للأحداث التي مرّت في حياة "مدين" منذ أن ولد إلى أن أعلن عن وجوده وعن وجود الحرية لبلده، فتداخل اللغة الإخبارية مع التصويرية المرتبطة بالطبيعة الحية هي نقلة نوعية تميّز عمله، وقد أكثر الروائي من اللغة الدلالية والتقريرية والشعرية في نواح متعددة وقد وظفها بشكل يلائم وطبيعة النص الذي يقدمه[3].

أما الروائيتان (سميحة خريس، ورفقة دودين) فإن أسلوب الأولى ينحو منحى خاصاً بها، إذ تركز على سرّ ارتباط الإنسان بأرضه وحلمه الدائم بامتلاك أكبر مساحة ممكنة للتعبير عن ذاته، فكان الأسلوب التصويري يتفوق على الأخباري في أغلب الأحيان وقد لجأت في كثير من المواقف إلى استخدام أسلوب البرقيات السريعة وذلك كي

(١) نظر، سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ١٩٩٩: ٣٧٣. وسنعتمد هنا على تقسيمات الدراسة للغّة الروائية.

(٢) ينظر، م. ن: ٣٧٥.

(٣) ينظر، راشد عيسى: مرثية في الرقص على ذرى طوبقال، م. عمان، ع(٤٥*، آذار، ١٩٩٩: ٥٤.

تضمن بقاء تواصل القارئ معها ولتظل قادرة على الإمساك بخيوط الرواية[1]، وأما أسلوب الثانية فقد تركز على الأسلوبين، فكانت المراوحة مرة بالأسلوب الإخباري، ومرة بالأسلوب التعبيري التصويري الذي تصور من خلاله رؤية الفرد إلى حال المجتمع حوله، ما يميز نصها الروائي، وخاصة أنها وظفت الموروث بشكل كبير في النص.

ويظل مؤلف (رجل وحيد جداً) متفرداً في استخدامه للأساليب الفنية الثلاثة، فمرة يستخدم الإيحاء، ومرة شكل الإخبار، وأخرى شكل التصوير الفني، وكلها تتقاطع مع بعضها لتعبر عن رؤية الإنسان التي صدرت عن "يوسف" الذي عبّر عن وضع المجتمعات التي باتت الغربة والظلمة والفقر تهددها.

والروائي بكل الأحوال "يجهد في سبيل الموازنة بين لغته الخاصة ولغة الراوي، وفق قدراته بحسب مشيئاته بل مشيئته اللغوية"[2]، فالراوي إن كان ينتمي إلى طبقة عليا من المجتمع فإن لغته تتماشى ووضعه ذلك، وأما إن كان من طبقة دنيا أو وسطى من المجتمع فإنه يختار لغته لتمثل المستوى الذي ينتمي إليه[3].

إن الراوي في نص (شجرة الفهود ونجم المتوسط) يتحدث بضمير الغائب، إذ إنه يمسك بزمام الأمور، يتحدث بطلاقة وأحياناً يترك الشخصيات لتعبر عن ذاتها إلا أنه في أكثر الأوقات يتدخل في النص. أما الرواة في النصوص الأخرى فإنهم يسردون بضمير المتكلم، فيعطون بذلك الحرية في التعبير للشخصيات دونما تدخل، بل وبمشاركتهم في السرد.

وقد راوح الرواة في أساليبهم الفنية لاستخدامات اللغة فجاءت المصطلحات السياسية التي تعبر عن مفاهيم ثورية ونضالية وقيادية في عدد من النصوص، ونلاحظ من ذلك في (نجم المتوسط):

- "اليهودية أعلى مراحل الصهيونية، وحتى قولنا... الوحدة أساس العودة" (٦٩-٧٠).
- "التنظيم الحي هو الذي ينفتح على الحياة ويغدو هاجسه الوطني فوق مقولاته الحزبية" (٩٥).
- "الحركة مشروع نوايا وطنية طيبة لا أكثر" (٩٥).

وفي نص (شجرة الفهود) ما جاء على لسان "الليث" في حديثة عن الحركات والتنظيمات وخاصة حديثه عن حزب البعث فيقول:

"البعث... تعرف يابه يوم البعث... يوم الناس ما تقوم من قبورها وتمشي في الحشد العظيم وتوقف قبال رب العالمين، يوم يحق الحق ويرتفع الظلم

---

[1] ينظر، نزيه أبو نضال: سميحة خريس في شجرة الفهود (من تقاسيم الحياة إلى تقاسيم العشق، التحول من ملحمة التاريخ إلى سيرة الذات، م. عمان، ع(٣٦)، ١٩٩٨: ٣٩

[2] سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب: ٣٧٥.

[3] ينظر، م. ن: ٣٧٥.

ويسود العدل... هذا يوم البعث... ويوم بعثنا احنا يوم تقوم الناس من قبورها... ما هو يابه مش كل الأحياء أحياء ولا كل الأموات أموات... يعني نواف السلطي ميت؟؟ أبداً... يعني منذور الجحش حي...؟؟ أبداً... يوم يقوم منذور وغيره من موتهم وتتغير الدنيا هذا هو البعث" (٢٤٧).

ويعبر هو واخوته عن اتفاقهم بعبارة (رفيق)[1] التي تأتي منسجمة مع تطلعاتهم المستقبلية تلك، وإضافة إلى ذلك فإن نص (أعواد ثقاب)، يرتبط الراوي فيه بأحد الأحزاب وينتقل بين (عمان) و(بيروت) ليعبر عن رأي الفرد في الجماعة التي ينتمي إليها، وخاصة رؤاه الخاصة التي انسجمت مع "السوسنة" رئيسته في الحزب فيقول:

"إن الوحدة على الرغم من أنها وحدة شعوب عالم ثالث ما زالت تحتاج إلى مزيد من اليقظة، والصحوة الباهرة المبهرة..." (٨٤).

ويتساءل كذلك:

"لماذا فشلت حركات التحرر في التحالف وتكوين الجبهات المتراصة وفي أن يكون عملها وحدوياً؟" (٨٤).

أما إجابات "السوسنة" فإنها كانت من خلال عملها في التنظيم من جهة ورؤيتها الخاصة من جهة أخرى، تقول:

"اعتقد أن آفاق العمل ضمن الظروف آفاق جبهوية، لا وحدوية، الوحدوي يحتاج إلى وحدة فكر، ووحدة الفكر هذه أنى لها أن تتوحد ويتوحد على أساسها، أما العمل الجبهوي فيسمح باختلاف المنطلقات والتوجهات ويعطي تعدد الفكر هامشاً محترماً" (٨٥).

ومن المفاهيم ذات النظرة الاستعمارية، فإنها ترد في إحدى حوارات "مدين" مع "ميري" وأخرى في وصف "مدين" لأحوال البلاد، فمن تلك الحوارات، ما دار بينهما حول تغيّر حال "مدين" كما تراه "ميري" فيكشف الحوار عن نفسية كلٍ من الشخصيتين:

"- مدين... هل أنت متعب...؟.
- ربما...
- صوتك غامض... عيناك تبحثان في فراغ... وجهك ينقلب أحياناً إلى ظلمة ليلٍ شتائي... ؟
- ربما...
- ربما... ربما... أخاف أن يتطاول عليك مزاج اليأس... نظراتك مبهمة... يا مدين...؟" (٤٠).

يكشف هذا الحوار عن نظرة "ميري" الاستعمارية التي تتمثل في الولوج إلى شخصية "مدين" والتعرف إليها، من خلال استيحاء نقاط الضعف والقوة في شخص "مدين"، ولا تتوصل إلى ما تصبو إليه فصوته الغامض يدل على أنه لا يخوض الحديث إلا حينما يزن الأمور والكلمات، وأما عيناه اللتان تبحثان في فراغ فهما دلالة على تبصّره ونظرته الثاقبة والواعية، ووجهه الأسمر الذي ينقلب إلى ليلٍ شتائي مظلم دلالة على العبق والأصالة.

---

[1] ينظر، الرواية: ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩ وغيرها.

كما يكشف النص ذاته عن استخدام الراوي مصطلحات منتقاة من الطبيعة الحية للمغرب، فيصفها في أثناء حديثه عن الاستعمار والمستعمرين وعلاقتهم بالوشاة[1].

إضافة إلى ذلك فإن الرواة تدّرجوا في استخدام مصطلحات اجتماعية دالة على اللهجة التي تنتسب إليها الشخصية، كلٌ حسب المنطقة الجغرافية التي يعيش فيها، وهي ما أطلق عليها بـ"الظواهر السوسير لغوية"[2] التي تظهر صورة المجتمع صاحب الظاهرة اللغوية الاجتماعية.

ومن ذلك ظهور اللهجة الأردنية والسورية والشركسية في رواية (شجرة الفهود)، وخاصة على ألسنة زوجات "فهد" وبعض أبنائه، كقول غزالة حينما عادت من عزاء والدتها، فترى "ذهب" ممسكة بابنها "خير الله" فتخاف عليه:

"يا خبصة... يا مصيبتي دشري الولد يا غراب البين... الله أكبر بدها توقع الولد في البير... الله أكبر..." (٥٢).

وأما اللهجة السورية فتجيء على لسان زوجة "سليمان الرشيد" السورية الأصل، بقولها أثناء حوارها مع فهد حول خطبة ابنها "سامر":

" هيّه بنت أختي... خطيبة سامر ضيفة عنا من الشام...
أردف بلؤم: سامر تزوج!!
ردت بلؤم أكبر: يوه معقولة وأبوه لسّه سخن... هي خطبة بسّ..." (١٩٤).

وتتمثل اللهجة الشركسية على لسان "عباس الشركسي" الذي جلس مع "فهد" في مزرعة (عدنان السلطي) يقول:

"أنتو عرب غاروا مننا شركس، احنا حضارة مخ احسن..." (٧٠).

وفي رواية (نجم المتوسط) التي تتناول (سيرة مصر) في أثناء حرب (١٩٦٧)، فإن الروائي يصور جانباً من النواحي الاجتماعية عند عائلة (أم صابرين)، فيُدْرِجُ اللهجة لتدور على ألسنة بعض من الشخصيات، الأمر الذي انعكس على "حامد" فصار يستخدم اللهجة في حواراته معهن كقوله لـ"ياسمين":

"أنا حاقول للباشمهندس يشكمك..." (٦٦).

وعلى لسان زوجة الحاوي "حسنين" التي توالي بين الفصيحة واللهجة المصرية في حديثها مع "حامد" في زيارته الأولى لهم:

"ده بس من زوقك، الدنيا كده، في ناس فوق وناس تحت..." (٥٧).

---

(١) ينظر، الرواية: الصفحات: ١١، ١٥، ١٨، ٢٦، ٣٢، ٣٨، ٦٤، ٧٢، ١٠١، ١١٠، ١١٥، ١٤٤، ١٦٥، ١٩١، ٢٠١، ٢١٢.

(٢) سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب: ٣٧٧.

وتحفل رواية (الرقص على ذرى طوبقال) باللهجة المغربية الأصيلة لسكان المغرب، ومن الأمثلة على ذلك:

"تسأله أمه: وليدي... انحنيت لمولاك... قبلت يده... كيفاش لقيته...؟" (٢١).
" ومن يمينها علا بصوت ...: - وا... سي الرياحي، نبغي أن نراك معنا، محال وقت كان، ولو مرة في الأسبوع" (٢١).

كما وردت عدة ألفاظ ذات مرجعيات مغربية تراثية كعبارة "الإزدياد" التي تعني الولادة وهي مشتقة من القرآن الكريم من سورة الرعد، و"الشيخة" هي الراقصة الشعبية، "السبسبي" غليون رفيع حدا يملأ بالكيف (الحشيش)[1].

وفي نص (أعواد ثقاب) فإن اللهجة الأردنية المحلية تجيء على لسان "فلحه الشوفيرية" وابنها "منصور" ويمكن تناول هذا القول الذي يقيمه "منصور" مع خياله بصوت مسموع فيقول:

"بس عاد يا حليلتي، أنت زينة وأهلك زينين هذي أمي ما بقدر ادشرها تطش على وجهها، مثل ما بتعرفي وحيدة، مقطوعة من جميزة، عورة ما لها أحد" (١١٤).

وتحمل رواية (رجل وحيد جدا) صورة لهجيتين عربيتين، لكن دون أن ينسبهما إلى بلد معين إلا أن الأسماء وجانب من الحوارات تكشف عن ذلك، فهناك "اللهجة المصرية" التي جاءت على لسان كل من "عبد العال" في مدينة (وادي الرمال)، و"عبد الحميد" في (مدينة البحر)، و"اللهجة العراقية" على لسان "جاسم" من سكان (المدينة الكبيرة) ومن الأمثلة:

-" ايه ده... عقربة..." (٣٤).
-"الله... ايه ده... أنا بشر..." (٤٥).

وتخلو رواية (الموت الجميل) إلا من عبارة جاءت ضمن السياق الروائي، وهي عبارة "أرندح" (٣٢)، قالها الراوي -الفتى- في أثناء سيره نحو بيته،وهو يترنم بتراتيم غنائية.

هذه أبرز اللهجات التي تمكن الروائيون أن يوظفوها على ألسنة شخصيات رواياتهم، ورصدوها في معمارهم الروائي، بهدف فني وغاية وضعت من أجلها، وقد تمثلت تلك المظاهر السوسيو لغوية اجتماعية في قدرتها على إبراز جانب من الطبقات الاجتماعية التي تعبر عن وجودها من خلال ما تمتلكه من لهجة ذات عبارات هامة. ومن أبرز اللهجات التي توصلنا إليها هي ست لهجات (الأردنية، المصرية، السورية، المغربية، الشركسية، العراقية). وقد تلاءمت هذه اللهجات مع الأحداث بشكل عام، وارتبطت بالشخصية التي ترتبط حيويا بالأحداث.

---

[1] ينظر، الرواية: ٢١٧، ٢١٨.وينظر كذلك،راشد عيسى:مرئية في الرقص على ذرى طوبقال:٥٥.

ب- الشعرية

إن لغة السرد في النصوص الروائية المدروسة تمور بعدد من اللقطات اللغوية ذات الصلة المباشرة بالشعر المعاصر وما يندرج فيه من تراكيب ودلالات وتتابعات تتواتر بشكل واضح، حيث برزت الجمل الشعرية على شكل إيقاعات شعرية قصيرة ومكثفة، تشكل معجما خاصا بها من دلالات نحوية وصرفية وأسلوبية بنائية(١).

ومن هنا فقد انطلق مفهوم الشعرية كمفهوم حداثي ونقدي في غالبية الدراسات الأدبية والنقدية سواء أكان هذا على مستوى التمهيد لها في أوروبا مهدها، أو على مستوى تتبع انبثاقها وتناولها عربيا.

وفي حديث (رومان ياكبسون) عن الشعرية ومعانيها المتعددة، فهو ينظر هذا المفهوم بطرحه لسؤال هام، الذي يقود معرفة الشعرية وهو "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"(٢)، أو كما عبر (جان كوهن) عنها بكمية الإنزياحات التي تتعرض لها اللغة الأثر الفني من استخدام الصور والمجازات والاستعارات والإيقاع، وهي ملامح هامة من ملامح الشعرية(٣).

فالشعرية كما أكدها الشكلانيون عنصر هام تكمن وظيفته في تناوله والكشف عن مكنوناته، وتعريته والبحث عن علاقات ارتباطها باللغة الروائية، وتتجلى الشعرية في أن "الكلمات" توصف وتحلل تراكيبها ودلالاتها الداخلية والخارجية بشكل يظهرها في مجال يبتعد عن الواقع بتعرف المحلل إلى وزنها وقيمتها الخاصة داخل النص(٤).

وهي بالتالي تعد "مشتمل فني في المساحة الكبرى للغة النثرية الروائية"(٥)، فالنص الشعري ينشأ في النص النثري بعضوية متماسكة لا ينفصل عنها، فيندمجان لتحقيق عملية خلق فني(٦)، والروائي يتخذ من اللغة والأسلوب شكلا هاما لأنه يجمع الكلمات ومفردات اللغة، على اعتبار أن مادة اللغة هي الشيء التالي بعد الشكل، والمتمثلة

---

(١) ينظر، نضال الصالح: المغامرة الثانية دراسات في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٠: ٨٨.

(٢) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ت: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨: ٢٤.

(٣) ينظر، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦: ٤٣ وما بعدها.

(٤) ينظر، رومان ياكبسون: قضايا الشعرية: ١٩.

(٥) سليمان حسين: مضمرات في النص والخطاب: ٣٧.

(٦) ينظر، م. ن: ٣٧.

في الكلمات نفسها، التي تشكل الأسلوب[1]، فهي "علم الأسلوب الشعري"[2]، أو كما أشار السوسيري (فرديناند دي سوسير) بقوله "إن اللغة شكل وليست مادة"[3].

ويقتصر أسلوب اللغة الشعرية على تعددية الوظائف وارتكازها على أنماط ثلاثة وهي أنها ذات وظائف انفعالية وإفهامية ومرجعية[4]، يمكن التعرف إليها عن طريق تحليل النص، وتتناسب هذه الأنماط مع الرسالة التي يحملها النص، وهي التي أشار إليها (ياكبسون) في خطاطته حول العوامل المكونة لها، بوجود مرسل يرسل الرسالة، بوسيلتي اتصال عن طريق سياق لغوي من مرسل إليه أو متلق مباشر أو غير مباشر، وفق شيفرة لغوية متميزة[5].

تجلت الشعرية وازدهرت في رواية (رجل وحيد جداً)، إذ إن الصفة العامة التي تسيطر على الرحلة، هي تلك اللغة الشعرية القريبة من الموضوع النثري، فكانت الخطابات التي يبدعها الروائي تظهر مندمجة تماما مع لغة الرواية، وكانت الأساليب التعبيرية والشعرية تحفز النص الروائي وتدفع بالأحداث، حيث مزج الأساطير بالواقع المتخيل، فينتقل القارئ إلى عالم الشخصية التخييلي، وذلك عن طريق تحويل تخيلات الرؤية وإثارة كوامن الحب والعشق فيها، وتداخل التداعيات والهذيانات وتحول الأحلام إلى كوابيس لازمته[6] فمن ذلك قول "يوسف" الأول حينما رأى "ماريانا" لأول مرة، حيث يستدخل أسطورة جمال "عشتار" واصفا "ماريانا" بصفاتها:

"عشتار تدخل منزلي... يا خصرها العذب الجميل... يا شعرها الذي يحاكي شجر الحنا في حيويته..." (١٤).

فالشعرية تتمثل هنا من ثلاثة أشياء أولا: الاستدخال التراثي (عشتار)، ثانيا: الأسلوب الشعري الممزوج باللغة التراثية، ثالثا: تصوير شعرها الأسود بشجر الحنا الذي يفوقه لونا وحيوية.وكذلك فإنه قد استخدم الكناية في قوله:

"قال عبد الحميد كلاما كثيرا شربته كما أشرب الأسى المساني الثقيل" (٤٨).

---

(١) ينظر، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ٤٣.

(٢) م. ن: ١٥.

(٣) م. ن: ٢٨.

(٤) ينظر، رومان ياكبسون: قضايا الشعرية: ٢٧.

(٥) ينظر، م. ن: ٣٠.

(٦) للمزيد ينظر، منى محيلان: حركة التجريب في الرواية الأردنية (رسالة دكتوراة)،الجامعة الأردنية،١٩٩٧:الفصل الخاص بالسرد.

وهذا كناية عن الوضع السيئ الذي يعيشه (الإنسان) الذي يمثله "يوسف"، فهو يرى الأسى والوحدة والفراق كالشراب المدام الذي يديم شربه ليلاً ونهاراً، ويزداد كثيراً في الليل. ولعلّ استخدامه للفظة (شربته) الأولى دلالة على دوام الأسى والضياع الذي شهده الإنسان فيما حوله، وأما (أشرب) الثانية فهي عبارة مستقبلية استباقية للوضع ذاته، وكأنه يستشرف ما سيؤول إليه الإنسان العربي، ومن الوصف الشعري ما قاله "يوسف" في "ماريانا"، حينما رآها في بيت "توفيق"، فقد وصفها شعراً متناصاً مع الموروث الديني والعربي:

"شفتاك أنهار من العسل واللبن...
عيناك خمر أشربه في ظلك يا سدرة المنتهى...
خداك يا دحنون الجبال وسوسن الحقول...
وشعركِ... الليل الساجي... والعتمة التي تطوق القمر...
صدرك شلال حنان دافئ... حنون... كأنه الأمن...
صدرك أمٌ وجدها طفلها التائه الحزين..." (١٠٨).

واستمراراً في حديثه عن مأساته في الضياع والتيه والتشرد، فإن الروائي يقيم لوحة متكاملة لصورة "ماريانا"، وكأن أحداً لا يراها إلا كما يراها هو بنفسه، فينقل بعض صفاتها من التراث العربي والديني من خلال استخدامه لألفاظ دينية، إذ استخدم (أنهار اللبن، والعسل) قارناً إيّاها بشفتيها، و(سدرة المنتهى) دلالة على العلو، وهذا التدرج في استخدام عبارات الشراب (لبن، عسل، خمر) تدل على الخمر في الجنة، الذي يوعد به المؤمنون، وهي أسمى مبتغى يبتغيه الإنسان.

ويعطي صفة الحنان والأمن للصدر الذي يتحمل كل شيء وهو في النهاية صدرٌ حنون، يمكّن التائه من العودة، والحزين من السعادة، فـ" ماريانا" هي بمرتبة الأم أو الأرض التي يبحث الإنسان إلى حنانها والأمن والسكن فيها بعد التيه والضياع الذي أبعده عنها.

فالشعرية في هذه النصوص جاءت محفزة للأحداث، مرتبطة بالرؤية الذاتية لشخصية "يوسف"، الذي يمثل كل إنسان باحث عن الأمن، ومرتبطة أيضاً بسلوكها الداخلي مع أفكارها، و ما أنتجته الأفكاره من صور وآمال ترتبط ارتباطاً مباشراً بعلاقته مع "ماريانا"، ولعل الموضوعات الخطابية التي عالجها الكاتب في النص ذاته وارتباطها بالتراث العربي والديني عملت على بعث توتر في اللغة الروائية الشعرية فنياً ودلالياً[١].

و أما شعرية اللغة فقد تألقت من خلال التوازي الذي أحدثه الروائي (علي حسين خلف)، عندما وازن بين جسد المرأة وسرّ ارتباط الإنسان بأرضه[٢]، إذ إنه استخدم

---

(١) ينظر، الرواية عن الشعرية: ١٥، ١٨، ٢٧، ٢٩، ٣٣، ٣٧، ٤٢، ٤٥، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٦، ٦٠، ٩٢، ٩٤، ١٠٠، ١٠١، ١٠٣، ١٠٧، ١١٩، ١٢٠

(٢) ينظر، الكبيسي: قراءات نصية: ١٣٣.

أساليب شعرية بقوالب تعبيرية صياغيّة، ارتقت لغة الرواية الشعرية بموجبها، فتجسيد صورة الوطن من خلال المقارنة التي عقدها بين جسد المرأة والوطن تستوجب الإشارة إلى أن اللغة الشعرية كانت قد اتضحت في النص التالي بشكل واضح، كأن الكاتب أراد في ذلك أن يشير إلى قصة الخطيئة الأولى التي جعلت من حواء سبباً في نزولها وآدم من الجنة والهبوط إلى الأرض، فيقول:

"- هل في بلادكم بحر؟!
سألت وجذبته نحوها، بالضغط على طرف الإطار
- بلادنا كلها بحر!
تستلقي على بحر أبيض صار بحرها، وتستند إلى نهر يبدأ
من شعرها إلى ما فوق الركبة بقليل، ويغوص الباقي في بحر
ميت، ثقيل ومالح، وتركض الأطراف السفلية في وادي عربة
حتى تستريح الأقدام في الخليج!
- أنا أسألك عن بلادك وليس عن الجنة.
- وعلى شعرها أنشوطة زرقاء هي بحيرة طبرية.
- لم نأخذ البحيرة في المدرسة.
- وقاع شكلها العام يشبه عروس البحر، يشبه مثلثاً من الرمل.
- وعند الصُّرة؟!
تنام رابعة العدوية.. في جبل الزيتون" (١٣٦-١٣٧).

عن طريق وصف جسد المرأة فإنه يعلن عن رسم خريطة للضفتين الشرقية والغربية واصفاً الحدود الجغرافية التي يتحلى بها الضفتان، والبحار والبحيرات التي يجد أنها كلها بلاده، ففي الشمال (بحيرة طبرية) والوسط (البحر الميت) والجنوب على (البحر الأحمر وخليجه)، وفي الوسط "جبل الزيتون".

تحلقت الشعرية حول مفاهيم وطنية جذرية تمتد من الجذور لتصل إلى القمة، والحاضر الذي وصلت إليه. فقد ألصق كل جزء من أجزاء الجسد مع جزءٍ من وطن "حامد" الذي يعيش فيه، واصفاً بدقةٍ متناهية وطنه الذي يمتلئ بالبحار دلالة على النقاء والصفاء والمتعة[1]، فالحوار الذي أتقن الكاتب صياغته الفنية يجيء للتعبير عن تلك القدرات الإيحائية التي أعلت من القيمة التصويرية للنص.

وتمتزج الطبيعة في الشعرية الوصفية، كوصف الهضبة التي رآها "فهد" لأول مرة، فأخذت موقعها في قلبه ونفسه:

"زهرات الدحنون الحمراء تتمايل برفق وكأن قوة الريح لا تعنيها ولا تطالها على قصرها وتواضعها، فتتلاقى رؤوس الأزهار في رقصة منسجمة بطيئة" (شجرة الفهود: ٨).

إن التمسك بالأرض وبالقيم هي من الصفات التي أشار إليها النص السردي السابق، فهبوب الريح لا تؤثر في الأزهار الصغيرة والقصيرة، على الرغم من ضعفها، فهي لا تهتم بالهضبة، لأن جذورها متعمقة في الأرض، ولأنه لا يحق لأحد أن يأخذ مكانها على الهضبة.

---

(١) ينظر، طراد الكبيسي: قراءات نصية: ١٣٣.

وإنْ هبّت عليها الريح نسائمها، تتلاقى الزهرات فتتقارب وكأنـها تـهمس لبعضـها بعضاً على البقاء والتشبث بالأرض، وقد أضفى الراوي عليها نغمة موسيقية تتـهامس بـها الزهرات، فترقص ببطء خوفاً من أن تأتي الريح بقوة فتعمل على اقتلاعها أو كسرها فتموت.

فالأزهار دلالة على التشبث بالأرض، ورمزٌ للقـوة والحياة والبقـاء تذكر بـالقول المعروف "البقاء للأقوى"، وهذا استباق تمهيدي على أن الهضبة هي لـ"فهد" لأنه يمتلك من صفات القوة والجرأة التي تؤهله للتمسك بالأرض وانتسابها إليه ولأبنائـه وذريتـه مـن بعده، وأمّا اللون الأحمر الذي تتصف به أزهار الدحنون فهو دال علـى الجاذبية، أي هـو عنصر جذاب جعل من "فهد" يُسرِع إلى شرائها والحفاظ عليها. والهضبة تزدان بالألوان إذا ما حلَّ الربيع، فتنمو الأشجار وتكبر متجلية بألوان متمازجة:

" وإذا مـا توغل الربيـع في الهضبـة تجلـت أشـجار اللـوز وتفتحت أزهارها البيضاء والوردية ولم تقو أوراقها الخضراء على مزاحمة هذه البهجة التي تبدت كطرحة عروس..." (٣٦).

إن هذا التشبيه البليغ يضفي صفات شعرية على منظر الهضبة التي تمناها "فـهد" بالاخضرار والاتساع، وكأن اللون الأخضر يدل على الحياة ورغدهـا فيـتزاحم مـع النقـاء والصفاء والرونق (الأبيض الوردي) لتضفي البهاء والجمال على الهضبة[1].

فالشعرية في هذه النصوص كانت تبرز علاقة الشخصية الرئيسة "فـهد" بأرضـه "الهضبة" التي تتمثل بأحلامه الدائمة، ولا تقلُّ رواية (القوابعة) عن استخدام شعرية الوصف للطبيعة، إذ إنها حظت بكثير من الأوصاف للطبيعة وقد أعانه ذلك في تكثيف المغزى واختزال الأحداث[2] ومن ذلك:

"تارودانت مثل عروس ليلة فرحتـها... ليلـة اثنين أو جمعة، تتجمّل... تنثر الوادي بعض مباهجها..." (٢٠٤).

أو قوله:

"هنا ورزازات... وزاكورة... نجوم النهار تختلط مع نجوم الليل... كثبان تتداخل مع التلال... في عمق الداخل باتجاه صحراء الجزائر تهبط السـنة الحريق من السماء... تعمد من تجده يدب على وجه الأرض... تُقبّل لـون الرمل... تلتف مع أعواد الرقم وأغصان الطلح..." (١١٥).

استخدم الصور والمجازات في تمثيلـه السـابق لوصـف (الـرزازات والزاكـورة)، وهي مناطق مغربية، وقد بدت الشعرية في ذلك التداخل بين الليل والنهار، دلالة علـى أن حياتهم مستقرة واحدة لا تؤثر فيها المؤثرات، ودلالة على الاشتراك الطبيعـي للمنطقتين، كل هذه الصور المجازية تتخذ اتجاهاً في الرؤية البصريـة الثانيـة باسـتخدام (نجم، ألسـنة

---

(١) ينظر، الصفحات التالية عن الشعرية: ٩، ٣٦، ١٤٧، ١٧٩، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٩٦، ٢٧٢، ٢٩٥، ٣١٢، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٤، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٤٢.

(٢) ينظر، راشد عيسى: مرثية في الرقص على ذرى طوبقال: ٥٤.

الحريق) وهي أضواء طبيعة كونية لا دخل للبشر بها، وأما ما تجود به الأرض من دعوة للتمسك بها فظهر من خلال الألفاظ (كثبان، رمال صحراء ، رمل) وكلها دلائل على نوعية التربة الخصبة التي تشتهر بها المغرب.

ويرى أحد النقاد أن القوابعة وظف الجغرافية المغربية لتكون بطلاً لروايته خاصة أنه جعل جبل طوبقال مسرحا للأحداث عبر استدعاء فني واضح من خلال الإشارات الرمزية والوصف والأساطير وغيرها(1).

ثم يستخدم (تراسل الحواس) في قوله (تقبّل لون الرمل)، فكأن الرمل إنساناً يقبّل، معطياً إياه صفة الذكورية، بينما أعطى (ألسنة اللهب) صفة الأنوثة تلتفان على الرتم والطلح وهي (أشجار صحراوية)، وقد استخدم اصطلاحات صوفية ذات صبغة شعرية دالة ومن ذلك قوله:

"اليوم أراه ملياً... ملامح وجه نوراني مكتمل... براس
وذراعين وهالة ذات اشتعال... له ايحاء بهيج وسط الليل...
وأجنحة ترف على هامتي..." (٢١٥).

وهذا في اصطلاحات الصوفية يطلق عليه " بالحضور والغياب، والصحو والسكر"، فالراوي "مدين" يتخذ مع "قرينه" في وصف تلك المستدخلات النفسية(2)، ومن الصور الشعرية ذات الإيحاءات الشعرية في (أعواد ثقاب) هي في جُلّ رسائل "السوسنة" أو تأملات "صالح" الذاتية، ومن ذلك ما كتبته "السوسنة" لـ"صالح":

"كحفيف الأشجار، كتلاطم الموج
وربما انبثاق الزهر
وتولد برعم في ازرقاق المدى
وكان يأتيني صوتك
ومدى موعد يأتي وقد لا يأتي
يضجُّ بي ضجيجي وأنا على عتبة جوى" (١٢٥-١٢٦).

وبذلك فإن الراوي يعمد إلى كسر الهيمنة النثرية، مستخدماً الصورة العصرية حافزاً أولياً على تدفق المشاعر الشعرية، ومحاولة في الاستجابة للأحداث السردية، وإبقاء الوصف الشعري ليظهر النمو الذي تتعرض له الشخصية(3)، وكذلك ما يشعر به "صالح" عن مصير حياته مع "السوسنة"، فإذا به يقول:

"وفيما كانت دموعي تساقط وحلاً كنت أغوص في الوحل...
وفيما أنا أغوص وأغوص رأيتُ عينين نجمتين ها نجمتان،
تدفقان اخضراراً فتشتعل الدنيا بالندى، حقلان من قمح
وميرمية وحفنة من زهر البابونج، عوان بين برق ورعد

(1) ينظر، راشد عيسى: مرثية في الرقص على ذرى طوبقال: ٥٤.

(2) ينظر، طراد الكبيسي: قراءات نصية: ١٤٥، وأما الصفحات من الرواية الدالة عل الشعرية فهي: ١١٥، ١٢٨، ٢١٤، ٢٠٤، وغيرها.

(3) ينظر، محمد صابر عبيد: المعنى الروائي واستنطاق الموروث: ٣٥.

فتخضل البراري، فاتنتان، تدوران إلى من وجد على وجد، تقتربان فأحلق من فوق سبع طباق، وعلى مدارج المنى أمضي صعداً، يجريان، أغرف من دفق شطآنهما املأ كفي ماءً رائقاً" (١٩٢).

هذا الوصف الشعري المنضد هو فقط لعيني "السوسنة"، فقد أضاف عليها صفة اللمعان والصفاء والنقاء من خلال اقتران (النجم والاخضرار والندى) بهما وكذلك فإنه يعبر عن رموشها بالحقول الزراعية الخضراء، فكان اخضرار عينيها يعكس اخضرار الحقول من حولها، ويؤثر البرق والرعد، فتهطل الدموع الغزيرة فتخضل المزروعات.

والعينان هنا تعبير عن الأصالة التي تحوزها "السوسنة"، كما يبرز النص السابق أثرهما على نفس "صالح" إذ نقلتاه من مكان إلى آخر ومن قريته إلى أخرى، فيغترف منهما ماءً رائقاً صافياً بعد تعبه وجهده الجهيد في الوصول إليهما[1].

وقد تجلت الشعرية لغة وأسلوباً ظاهراً في رواية (أبو حمدان)، إذ إنه راوح في استخدامه للشعرية فشعرية المكان وما تحمله من أصالة وعراقة ودفء يتصل مع الحياة الحاضرة فتتداخل معها:

"استقبلتني لحظة دخولي، موجة غامرة من عبق العراقة ورائحة تختر الزمن..." (١١).

ومن التشبيهات الشعرية قوله:

"طلعت إلى ظاهر الدنيا، كما يطلع الفطر البري، أو عشبة برية أو شجرة عوسج برية..." (٣٠).

الشعرية في استخدامه لألفاظ (طلعت، يطلع) ففي الأولى دلالة على انتهاء التكوين، وفي الثانية ما زالت أطوار التكوين تنمو، ولكن لفظة كل من (الفطر، العشب، العوسج) وإلصاق صفة (البرية) تكاد تحقق ذلك المعنى الواضح للغربة التي يشعر بها صاحب الأوراق، وأنه لا ينتهي إلى مكان متجدد (كالفطر، والعشب، والعوسج) وهي التي تنمو في أي أرض ليس لها تحديدات إقليمية خاصة بها[2].

لقد تمثلت الشعرية في التركيز على استدخال الموروث والشعرية (الوصف الشعري)، واستدخال للمصطلحات الصوفية الدالة، أو اقتران الشعرية بالطبيعة الحية، أو التوازي بين الجسد والأرض، والربط بينهما.

---

(١) ينظر الصفحات من الرواية عن الشعرية: ٤٥، ٦٨، ٨٠، ٨٦، ٩٠، ٩١، ٩٦، ٩٧، ٩٩، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٨، ١٣٤، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٧٨، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٩، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦.

(٢) ينظر، الصفحات عن الشعرية: ١١، ١٢، ٣١، ١٦، ١٨، ٢٠، ٢٣، ٣١، ٣٥، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٥، ٤٧، ٥٣، ٥٤، ٥٨، ٧٨، ٨١، ٨٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٣، ١٠٧، ١١٧، ١٢٠، ١٢٣، ١٢٦، ١٣٢، ١٣٤.

جـ- لغة المقدمات والافتتاحيات والخواتيم

تفيد لغة المقدمات حين يقدم الكاتب روايته إما بنقل أقوال على ألسنة إحدى الشخصيات الروائية، أو عن طريق نقل نصوص عن كُتّابٍ أو نقادٍ آخرين، أو بنقل حدث له علاقة مباشرة بالرواية، وقد جاءت هذه المقدمات في روايتي (الموت الجميل ورجل وحيد جداً)، إذ قدموها بعبارات تضيء للقارئ مضمون النص.

فالنص الأول يقدمه (أبو حمدان) بشواهد ينقلها من النص الروائي[1]، على ألسنة شخصيات الرواية كالجد في قوله "الموت عكازة الحياة"، والغريب في قوله "الحياة عكازة الموت"، و"الليل شمعة النهار" للغريبة، بالإضافة إلى ذلك فإنه ينقل نصاً من رسائل ابن عربي يقول فيه "النهار ظل الليل"، ومن الأمثال الصينية الشعبية في الموت "حيف يا فنجان صيني يكسرك فنجان طيني". وهذه الشواهد دالة على جدلية الحياة والموت وما يكتنف عنها من عاطفة الحب التي تجتمع في قلوب تلك الشخصيات.

وأما عن الأدباء والنقاد فقد قدم النص كذلك بشاهدٍ من أقوال (راينر ماريا ديلكه) وهو تعبير مباشر عن رأيها في الحياة والموت "ما نحن إلا القشرة والورقة... والموت الكبير الذي يحمل كل منا... هو الثمرة التي يدور حولها كل شيء". وأخيراً فإنه يقدم رأيه الذاتي عن الحياة والموت فيقول فيه: "بحثت في ميراث الذين ارتحلوا، فما وجدتُ في أكفانهم الناصعة البياض، إلا قصائد ممزقة عن الموت الجميل".

ونص (يحيى عباينة) يبدأ بإيحاء منه على أن النص الذي بين أيدينا هو من صنع الخيال، بيد أن النص يحمل في طياته العديد من المشكلات التي يبحث الإنسان لحلها، متمثلة في بحثه المحموم عن "ماريانا" التي يعلن الروائي أنها غير موجودة في الواقع، وأن "يوسف" الذي اختفى منذ زمن بعيد، هو موجود في الواقع لأنه يمثل الإنسان العربي الذي تكالبت عليه الحروب والمشاكل من فقر وجوع وضياع، فهو بالتالي يعدُّ حامل لواء الدعوة في رفض كل قيود الظلم التي يبتدعها الواقع المؤلم المرير.

أما عن عدم وجود المدن على الخريطة فهو من قبيل إعطاء السعة للمناطق التي شملها الضياع والتيه، وكل ما هنالك أن رجل وحيد جداً، ظهر من أجل أن يحقق نوعاً من العدالة التي افتقدها الناس في ظل شبح الغربة والألم[2].

---

(1) ينظر، الرواية: ٩.

(2) ينظر، الرواية: ٧.

أما افتتاحيات النصوص فإنها جاءت "مطلقة اللغة غير سردية، وأكثرها شعرية الإيحاءات والدلالة"[1]، فإذا نجح الروائي في هذه الافتتاحية، فإنه بالتالي يستطيع أن يشد القارئ إلى متابعة القراءة، وإلا فإن العلاقة بين العمل والمتلقي تصبح اغترابية، حتى وإن تابع القارئ النص وأنهاه[2]. تبدأ رواية (الموت الجميل) بعبارة شعرية مكثفة تحمل دلالات الأصالة والعراقة والتاريخ والامتداد:

"استقبلتني لحظة دخولي، موجة غامرة من عبق العراقة، ورائحة تخثر الزمن" (11).

أما نص (شجرة الفهود) فإنه يفتتح بعبارة ظرفية زمنية، تحمل خلفها جانباً من الأحداث التي تحفز السرد، وتنقل القارئ إلى متابعة النص، خاصة أن العبارة الأولى "حين انطلق فهد من الدار" (7)، تحدد الحلم الذي التصق بفهد على طول النص.

ويبدأ نص (الرقص على ذرى طوبقال) بمنولوج داخلي، وهو تعبير يختص بالشخصية الرئيسية "مدين" وما يعبر عن الحاضر والواقع الذي تعيش فيه الشخصية[3]، بيد أن نص (رجل وحيد جداً) يبدأ بالإنطلاق من البؤرة الأولى للرحلة (وادي الذهب) التي جاءت تمهيداً للأحداث[4].

أما نص (أعواد ثقاب) فإنه يفتتح بعبارة (قال الراوي..." (7) حيث تتبع الكاتبة منهج الحكواتي الذي يقوم بسرد النصوص على متلقٍ مباشر، يتأثر لهذه الأقوال.

وينفرد نص (نجم المتوسط) في ابتدائه بحوار مباشر بين مضيفة طيران، وركاب الطائرة التي تقل عدداً من الطلبة إلى القاهرة[5].

أما لغة الخواتيم فإنها تواءمت مع النهاية التي توصل إليها النص وأرادها الكاتب، وحيناً ترك الروائيون النص مفتوحاً (كشجرة الفهود)، و(أعواد ثقاب)، و(رجل وحيد جداً). وقد جَهُد الروائيون كي يوازنوا بين لغة الافتتاحية والاختتام، فتناسبت الوسيلة التي استخدموها كي يعبروا عن نصوصهم[6]، وقد دعا ذلك إلى أن يضبط الكاتب المخرج الذي رسمه منذ بداية روايته، وقد أوصله ذلك إلى النجاح في الخروج من العمل دونما إشكال يلقاه القارئ ويظل معتمداً في نفسه بعد الانتهاء من القراءة[7].

---

(1) سليمان حسين: مضمرات في النص والخطاب: ٣٧٨.

(2) ينظر، م. ن: ٣٧٩.

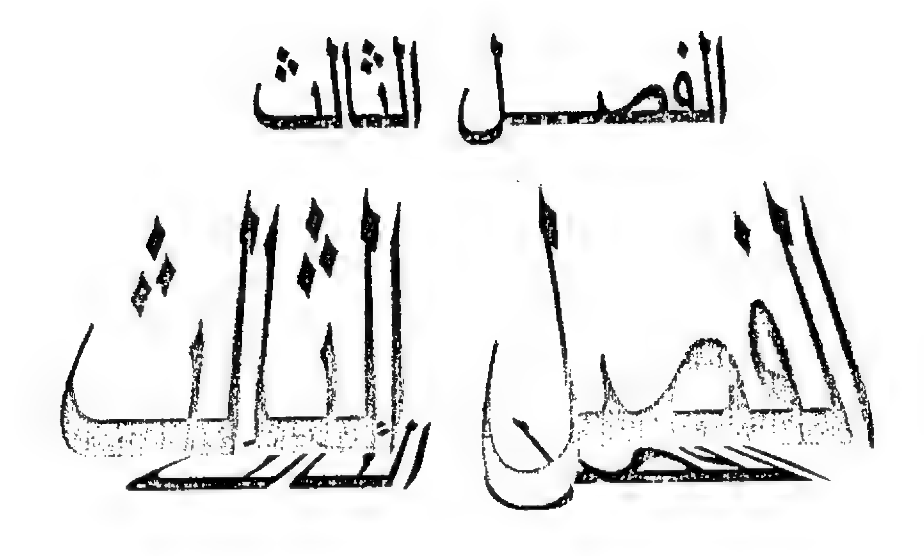
(3) الرواية: ١١.

(4) الرواية: ٩.

(5) الرواية: ٦

(6) ينظر، سليمان حسين: مضمرات في النص والخطاب: ٣٧٩.

(7) ينظر، م. ن: ٣٨٠.


الفصل الثالث
الفصل الثالث

الرؤية السردية

أولاً: الصيغة

أ- مسـرود.

ب- مسـرود ذاتي.

جـ- معروض مباشـر.

د- معروض غير مباشر.

هـ- معروض ذاتـي.

و- منقول مباشـر.

ز- منقول غير مباشـر.

ثانياً: الصوت

أ- الراوي كلي العلم.

ب-الراوي المصاحـب.

جـ- الراوي من الخـارج.

الرؤية السردية[1]

في الفصل الأول من هذه الدراسة تم التعرف إلى نظام الزمن، في الرواية من "ترتيب" و"ديمومة" و"تواتر"، وتمت الإشارة إلى أن مقولة بناء الزمن هي مقولة ضمن مقولات ثلاث حددها النقاد أثناء تبادلهم لخطاب الحكاية وهي (الزمن،الجهة، الصيغة)[2].

فلقد أشار (جينيت) إلى أن الزمن هو زمن القصة وزمن الخطاب، والجهة تعني كيفية إدراك الراوي للقصة أي (الصوت)، وأما الصيغة فإنها تمثل الأسلوب الذي يُعنى به الراوي كي يتمكن من إدراك القصة[3].

وكلا المقولتين (الصيغة والصوت) ترتبطان مع بعضهما، ويعدُّهما (تودروف) إحدى مقولات الحكي، إذ إنهما تعبّران عن زاوية الرؤية ووجهة النظر[4]، التي يمكن التوصل إليهما عن طريق الإجابة عن السؤالين التاليين: (من يرى؟). و(من يتكلم؟)[5].

أولاً: الصيغة

الصيغة كما حددها (ليتريه) في قاموسه اللغوي هي "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن ... وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل"[6].

بهذا المعنى اللغوي والنحوي للصيغة يمكن التوقف على بُعْدين يظهران هذا المعنى، فالبعد الأول هو أن الصيغة تحمل صفة الاسمية، التي تأتي لتأكيد الحدث المقصود بأشكال صياغية وفعلية مختلفة، والبعد الثاني هو حملها خاصية التعبير الأسلوبي، بمعنى أنها تحدد وجهة النظر عن طريق فعل التعبير عن العمل أو الحدث بطرق وأساليب مختلفة تظهره ما خطط له الموجّه[7].

---

(1) من تسمياتها: (الرؤية، زاوية الرؤية، البؤرة، التبئير، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، الموقع)، ينظر كلاً من، جينيت: خطاب الحكاية: ٤٠، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٣، سيزا قاسم: بناء الرواية: ١٧٧، حميد لحمداني: بنية النص السردي: ٤٦، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي: ١١٦، وكذلك كتابها: الراوي (الموقع والشكل)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦: ٣٣ وما بعدها، وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٣٤.

(2) ينظر، الفصل الأول لهذه الدراسة.

(3) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٤٠-٤٢.

(4) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٣.

(5) جينيت: خطاب الحكاية: ١٩٨.

(6) م.ن: ١٧٧.

(7) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ١٨٢.

ويعطي جينيت لكل من البعدين السابقين دلالة، فالأول هو حمل صفة المسافة التي تفصل بين الفعل وتأكيده، والثاني (المنظور) أو وجهة النظر وزاوية الرؤية المحددة[1].

ويمكن القول إن الصيغة هي عبارة عن "الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة"[2]، وقد أشار عدد من النقاد وعلى رأسهم (تودروف) إلى أن الصيغة هي أكثر المقولات الحكائية تعقيداً، وهذا التعقيد ناتج عن حدوث تداخلات متعددة لأنواع الاختصاص النقدي من مثل (علم المنطق، علم اللسان، السيموطيقية، البويطيقيا)، وكل اختصاص من هذه الاختصاصات يحاول إقامة إطار خاص به وبالصيغة، وطبعها بطابعه الخاص[3].

ولأجل هذه التداخلات والتعقيدات، فإن أنواع الصيغ وأشكالها تعددت على وفق المنظور الذي يجده الناقد، لكن هذا التعدد النمطي كان يصبُّ في نفس المعنى، إلا أن كل ناقد أطلق عليها شكلاً آخر، وهذه الصيغة السَّردية التي نوقشت كانت تقدم بطريقتي (العرض والإخبار) السرديتين، وتوصل (سعيد يقطين) في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) إلى إحكام هذه الشبكة من التعددية الصيغية فخرج بخلاصة للصيغة وبأنماطٍ سبعة هي:

أ- صيغة الخطاب المسرود

تستخدم هذه الصيغة من الخطابات في حالة كون المتكلم يرسلها على بعد مسافة منه، متحدثاً إلى متلقٍ مباشر أو غير مباشر، فتكون الصيغة هنا ذات خطاب مسرود مباشر أو غير مباشر، وتكثر هذه الصيغة في بدايات السَّرد[4].

ب- صيغة الخطاب المسرود الذاتي

وهي تعني أن المتكلم إذا قام بالحديث عن نفسه في الماضي وهو في الوقت الحاضر، يستخدم صيغة الفعل الماضي بضمير (الأنا) المتكلم، فإنه يتحدث مع وجود مسافةٍ فاصلةٍ بينه وبين ما يتحدث عنه[5].

---

(1) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٧٧.

(2) يقطين: الخطاب الروائي: ١٩٤.

(3) ينظر، م. ن: ١٧٠-١٧١.

(4) ينظر، م. ن: ١٩٧، وينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٨٦.

(5) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب: ١٩٧، وجينيت: خطاب الحكاية: ١٨٦.

جـ- صيغة الخطاب المعروض (المباشر)

يتكئ هذا الخطاب على ذلك الحوار المباشر بين شخصيتين أي بين متكلم مباشر ومتلقٍ مباشر، وهنا يخرج الراوي من دائرة الحوار إذ يترك الحرية للشخصيتين للتعبير عن وجهات نظرهما(1)، وهذا النوع من الخطاب يظهر في المشاهد المسرحية أكثر من المشاهد الروائية(2).

د- صيغة الخطاب المعروض (غير المباشر)

إذا كان الخطاب المعروض المباشر يخلو من تدخل الراوي وتعليقه بين الحين والآخر، فإن حضوره في صيغة الخطاب المعروض غير المباشر يأتي بدراسة المشهد أثناء الحوار أو في نهايته(3)، وهذا التعليق المصاحب للحوار يعطي دلالات ووظائف فنية للنص لأنه قد يلقي الضوء على واقع الشخصية أو صفاتها... الخ.

هـ- صيغة الخطاب المعروض (الذاتي)

وهذه الصيغة تكاد تقترب من المسرود الذاتي، لكنها تفترق عنها في نقطة هامة، فالمسرود الذاتي يأتي بحديث المتكلم عن نفسه في الماضي فيسردها بلحظة الآن، وأمّا المعروض الذاتي، فإن المتكلم يتحدث عن ذاته وعن فعلٍ قائم يعيشه الآن وقت إنجازه لهذا الكلام(4).

و- صيغة الخطاب المنقول (المباشر)

يقع هذا النوع من الخطاب في دائرة الوسط بين المسرود بنوعيه والمعروض بأنواعه الثلاث، وهو ما أطلق عليه بـ"المنقول"، أي أن المتحدث هنا لا يقتصر دوره في الإخبار أو العرض للحدث، بل إن دوره يتمثل أثناء الحوار حيث ينقل كلاماً لغيره من الشخصيات، وينقله بعلامتي تنصيص وبحرفيته، دونما تصرفٍ منه في الصياغة والنقل(5).

---

(1) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ١٩٧.

(2) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٨٧.

(3) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ١٩٧.

(4) ينظر، م. ن: ١٩٧.

(5) ينظر، م. ن: ١٩٨.

يـ- صيغة الخطاب المنقول (غير المباشر)

وهنا ينقل المتكلم الكلام عن الآخرين، بتصرفٍ في النقل وتدخل في الصياغة، فيقدمه بشكل خطاب مسرود غير مباشر، لكن بطريقة النقل للحديث غير المباشرة[1].

ثانياً: الصوت

انطلاقاً من هذه الصيغ السَّردية السابقة، فإنها ترتبط بما سمّاه جينيت "بالمنظور"[2]، أو الرؤية، وتكشف هذه الرؤية عن السؤال الذي طرحه جينيت سابقاً (مَن يتكلم؟)، أهو الراوي، أم الشخصية؟ فعن طريق الرؤية، تتحدد معالم ذلك العالم التخييلي الذي يقيم الراوي معماره بشخصياته وأحداثه، وعن طريق استخدام الصيغ السَّردية السابقة الذكر يعبر الراوي عن وجهة نظره، وزاوية الرؤية، باستخدام الأساليب والضمائر والأفعال، وتعليقها بوجهة النظر هذه[3].

ولأن مفهوم الرواية واسع وشامل، فقد حدده النقاد بإطار خاص عندما أضافوا إليه التحديد، فالسَّرد يرتبط معه في إقامة علاقات تحليلية فنية للنص الروائي[4].

والرؤية السَّردية (الصوت) هي "طريقة إدراك الراوي للقصة"[5]، ويأتي هذا الإدراك عن طريق إبراز علاقة الراوي بالشخصية -أو علاقة الراوي بالمتلقي- وهذا ما حدده تودروف بقوله (وجهة الحكي)[6].

ينطلق (تودروف) من تحديدات النقاد والباحثين الأوائل، الذين رأوا أنّ وجهة النظر هي بذرة تكونت بعد أن رعتها المدرسة (الأنجلو أميركيّة) للنقد، وذلك في بدايات القرن العشرين، ومع ذلك فقد أسس (بيرسي لوبوك) هذه الطريقة في دراسته للراوي (هنري جيمس). فتوصل (توردوف) وتبعاً لهذه الأسس إلى مقولات متعددة لوجهة النظر، حصرها في هذه الأنواع الثلاث[7]:

---

(١) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ١٩٨، وكذلك: والاس مارتن: نظريات السَّرد الحديثة، حيث تناول أشكال الصيغة: ١٨٦-١٨٧.

(٢) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٩٧، ومن التسميات (الرؤية، وجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير، المنظر، الجهة، الصوت)، ينظر في ذلك يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٤، سيزا قاسم: بناء الرواية: ٢١٨، محمد عناني: المصطلحات الأدبية: ٦٩٦.

(٣) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٩٨.

(٤) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٤.

(٥) محمد عناني: المصطلحات الأدبية: ٦.

(٦) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٣.

(٧) ينظر، م. ن: ٢٩٣.

أ-الرؤية من الخلف

فالراوي > الشخصية[1]، أي أنه على علم أكثر من الشخصية، فهو راوٍ كلي عليم، لا تفوته أية نقطة في الأحداث، ولا في نفسية الشخصيات، مستخدماً الضمير الغائب الذي يبرزه بشكل واضح[2]، وهو ما يسمى (براوي رواية البؤرة الصفرية)، التي تعني أن الراوي على معرفة تامة بكل شيء[3].

ب- الرؤية مع

أو الرؤية المصاحبة المشاركة، وهنا الراوي = الشخصية فالتساوي في معرفة الأحداث، تدخل الراوي في مشاركة فعّالة مع تلك الشخصية فكلاهما يكون على علم بما سيحدث[4]، فيستخدم ضمير الأنا الحاضر ويسمّي (بَلَنْ) هذا النوع من الرؤية بـ(الحقل المقيد)، فهي تقيد كلاً من الراوي والشخصية بالأحداث[5].

جـ- الرؤية من الخارج

فالراوي < الشخصية[6]، أي يتضاءل وجوده فتكون معرفته أقل من معرفة الشخصيات، فيقدم الشخصيات دونما تدخل في الأعماق، أو التعرف إلى مكنوناتها، فالسرد هنا سرد موضوعي سلوكي[7].

ووجهات النظر هذه تتقاطع خطياً مع الصيغ السّردية والخطابات المتعددة، فتشكل زوايا نظر خاصة بالنص تُظهر دلالة عن طريق إضاءة تلك العلاقة المتشابكة من العناصر (الصيغة والصوت) واستخدامها في تحليل الخطاب النصّي للرواية.

وفي الروايات المدروسة تعددت وجهات النظر، وتقاطعت أفقياً وراسياً مع الصيغ، فسارت الأحداث من خلالها نحو الأمام، متشابكة مع مقولة الزمن.

وتتمثل النماذج الخطابية بشكل واضح في رواية (شجرة الفهود)، التي تتدرج فيها الصيغ السردية، مع خاصية ثبات الراوي الذي يتحدث للمتلقي، وبداية يمكن الوقوف

---

(١) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٣.

(٢) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ١٩٩.

(٣) ينظر، عناني: المصطلحات الأدبية: ٦٩، وينظر كذلك: عدنان خالد: النقد التطبيقي: ٨٦.

(٤) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٣.

(٥) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٢٠١.

(٦) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٣.

(٧) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية: ٢٠١، وينظر كذلك: عدنان خالد: النقد التطبيقي: ٨٧.

مع افتتاحية الرواية، التـي تحمـل مغزىً روائيا هامـا، إذ إن الـراوي يتمثـل هنا بوظيفـة إبلاغية (Communication)[1]، حيث يحملُ النص دلالات فنية حكائية هامة بالنسبة لباقي نصوص الرواية.

وتكمـن هـذه الوظيفـة حينمـا ينفتـح السـرد علـى حادثـة اجتمـاع "فـهد" مـع أبنـاء عمومته، وما تطاولوه من تعليقات حول علاقة "فهد" بوالدته ذلك أنه عـاش يتيمـا، صـار الرجال يهاجمونه بهذه التعليقات والتلميحات، فـالنص السّردي يُستَهَلُّ بسردٍ مباشر مـن راوٍ يدخل إلى النص من زاوية النظر الخارجية كليّة العلم:

"حين انطلق فهد من الدّار ومئات الجن تعربد في جسده ومرجلٍ من الحنـق يغلـي فـي رأسـه الصغير، لم يكن يعرف أنـه يسـير خطواته الأولى نحو الجنة... أفلت من حلقه الرجال يائسا مذبوحـا وسط ضحكاتهم الماجنة، كانوا يغمزون حول علاقته بأمه" (٧).

يستهلُّ الراوي النص السردي بعبارتي (حين انطلق)، وحين هي ظـرف زمـاني، وجاء هنا مُبْهما، فكأن الراوي أراد إيهام الزمن (الوقت) وذلك باستخدام (حين) الظرفيـة، وأضافها إلى فعلٍ ماضٍ لاحق بالزمن المُبْهم وذلك إمعانا بالإبهام والغموض الزمنيين.

كما أن الراوي هنا يشير إلى المكان الذي انطلقت منه الشخصية بإظـهاره معززا بذلك تأكيدا مباشرا على أن الانطلاق كان باتجاه "الجنة" التي يحلمُ فيها "فـهد"، وهـو-أي الراوي- يستدخل تقنية الاستباق الزمنـي لحيـاة "فـهد" القادمـة، متخذا مـن هـذا الاسـتباق تمهيدا للأحداث التالية التي ستقف عليها النصوص السَّردية.

يدخـل الـراوي هنـا إلـى صميـم ذات الشـخصية المحوريـة، متوقفـا عنـد عنـاصر مضيئة تكشف عن وضعه بأنه (راويا كليّ العلم)، وهـو مـا يسـميه (جيمـس بـوث) راويـا راصدا، أي أنه يرصدُ الأحداث الروائية، ويشبهه بـالمرآة العاكسـة التـي تعكـس الأحداث وتقدمها للمتلقي أحداثا واضحة متّسمة بالدقة والوضوح[2]، فهو ساردٌ يـأخذ مكانـا مختفيـا يرصد ويرى ويصف الأحداث، وهنا يجلس علـى مسـافة قريبـة مـن "فـهد" مسـتمعا إلـى حديثه مع الرّجال، ناظرا إلى "فهد" من زاوية نظر خارجية، مصوّرا لحالته النفسية التـي عكسها الحوار الذي دار بينه وبين أبناء عمومته.

ويصف حالته النفسية، بـالنظر إلـى وضعيـة جسـده الـذي اهتزت حركتـه فصـار جسده (يعربد) أي يمشي كالسكران دونمـا هدي أو معرفـة للطريـق التـي يسـير فيـها، أو حينما صار رأسه مكانا للغليان وخصوصا تأكيد الراوي على (المرجل) دلالة على اشتداد

---

(١) ينظر، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٤.

(٢) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.

غضبه وغيظه مما حدث معه، فصار كالسكران الذي يغلي غضباً، وخاصة بعد معايرة الرجال له حول سرّ ارتباطه بوالدته، وكأنه طفل صغير.

ولعلّ الراوي هنا وهو يتحدث عن علاقة "فهد" بوالدته، فكأنه يتحدث عن علاقة الإنسان بالأرض، مستخدماً (الجنة) رمزاً إلى الانشداد نحو الأرض والتمسك بها، وأن الخروج منها هو بالتالي مفارقتها، والوصول إلى دائرة أضيق.

استخدم الراوي صيغة ضمير الغائب، إذ تناول فعلين ماضيين هما (انطلق، أفلت) وهما يدلان على السُّرعة في المرور والعبور دون أن يلوي "فهد" على شيء البتّة.

كما ظهرت في النص خمسة أفعالٍ مضارعة "تُعَربدُ، يغلي، يغرف، يسير، يغمزون" وهي أفعالٌ تنقل البطل إلى وضعية الحياة التي تعيشها أو التي يستقبلها، فالفعلان (تعربدُ ويغلي) يتميزان بأنهما يوضحان الحالة النفسية التي وصل إليها "فهد"، وأما الأفعال (يكن، يسير) تشير إلى استباق تمهيدي للحال التي ستنقلب على "فهد"، وبقي الفعل (يغمزون) الذي يشير إلى استصغار واستضعاف شأن "فهد" من أبناء عمومته.

ويشير الاستخدام السابق للأفعال المضارعة أن الراوي يركز على الحاضر والمستقبل أكثر من احتفاله بالماضي، وكأن الماضي جزءاًلا يرجوه الراوي ولا ينظر إليه.

ويتداخل المسرود الذي يبتدأهُ الراوي مع المعروض المباشر وغير المباشر عبر شبكة نصية من العلاقات السردية المتداخلة، إذ يتدخل الراوي في أثناء عرضه للأحداث معلقاً على الوضع، فهو بعد أن ينتهي من الحديث عن سبب تغير حال "فهد" ينتقل إلى الصورة التي حفزت الرجال إلى استكمال هجومهم، محتفظاً بوجوده راصداً معلقاً على الأحداث فيقول:

> " لم يكن أي من أخواله "الصخور" حاضرا، فواصل الرجال هجومهم الماحن، وأوشك فهد على البكاء، لكزه أقرب الرجال في حاضرته: بس يا ولد... عيب لا تبك... تعال أشوف تباشير الشنب... قرب جاي... قرّب... حين أحاط بذراعيه نفر فهد انتفض جسده الصغير واصطكت أسنانه، قفز إلى وسط المجلس، فمدّ سليمان يده بعصاهُ آمراً: - أقعد يا ولد... أقعد...
> : - مش قاعد... تفوه عليكم." (٧).

ما يزال الراوي ناقلاً وعارضاً للأحداث، بحكم رؤيته الخارجية، وإحاطته الشاملة للأحداث، فيكون أقرب من الشخصيات الفاعلة إلى الشخصيات الرئيسية، إذ يستخدم صيغة الخطاب المسرود في سردهِ لواقعة (لحادثة) غياب أخوال "فهد"، والذين سمّاهم بـ"الصخور" إمعاناً في وصفهم بالشدّة والقوة، وهو بذلك يريد إعادة مكانة "فهد"

التي استصغرها أبناء عمومته بغمزهم علاقته بوالدته، وينتهي السّرد بعد تدفق الدمع من عينيّ "فهد" فينقطع السرد ليعلم الراوي عن ابتداء مشروع صيغة خطابية جديدة وهي صيغة الخطاب المعروض.

ينحصر الخطاب المعروض بداية في تعليق الراوي على الحوار الذي يطلقه على ألسنة الشخصيات، منطلقاً مع عبارة (لكزه) المتعالقة مع عبارة (خاصرته)، و(أحاط) مع عبارة (ذراعيه)، و(انتفض) مع عبارة (جسده)، و(اصطكت) مع عبارة (أسنانه)، و(قفز) مع عبارة (المجلس)، و(مدّ) مع عبارة (عصاه)، وهذه العبارات التي تحمل صيغة الفعل الماضي وارتباطه مع الأشياء المادّية الملموسة والمحسوسة التي تعبّر عن الوضعية التي وصل إليها "فهد".

وهذا الاستخدام المتداخل في الصيغ الخطابية تشير إلى دقة الوصف وقُرب زاوية الرؤية والمسافة التي يتحدث منها الراوي، الذي يلتصق "بفهد"، مُعلقاً على وضعه وعلى ما دار من حديث بينه وبين جمع الرجال.

وهذه الصيغ المعروضة غير المباشرة تتداخل مع الخطاب المعروض المباشر بعد قول "سليمان" الذي اعتبره الراوي "أمراً" مفروضاً على "فهد" أن يتقدم نحوهم، وحين يجيبه "فهد" مباشرةً وبحرّية مطلقة دونما تدخل من الراوي.

وفي مقاطع سردية أخرى تتقاطع صيغة المسرود بصيغة الخطاب المعروض الذاتي، وهي الصيغة التي يقترب فيها الراوي من "فهد" بصورة أكبر، ويمثل المقطع التالي ردّة فعل "فهد" ورؤيته الذاتية نحو "الأرض" التي ترمز إلى علاقة انشداده وارتباطه بوالدته، وفي ذلك ينقل الراوي تلك الصورة بقوله:

> " استدار بجسده بطيئاً ثابتاً وهو يرسم بيديه وعينيه دائرة واسعة، وقال في سرّه: هذه الأرض لي... هذه الأرض لفهد... وأولاده... للفهود من بعده... هذه مملكتي أنا... وأنا السلطان... هذه لابن فريدة الذي تستصغرون... هنا سيكون العالم... ولكم بلدتكم الميتة القابعة تحت رحمة أشباه الرجال الضاحكين بلا مبررات، الهازئين من الأحلام، الذين لا يعرفون كيف يحلمون... المستسلمين للفراغ بانتظار الموت ومقرئ أعمى على مقبرة، وحيث وقف فهد تماماً جمع الحجارة الكبيرة..وبنى هرماً صغيراً" (٩).

يعود الراوي إلى وصف حالة "فهد" الثانية، بعد وصف تلك الحالة التي أثرت فيه جرّاء أحاديث الرجال حوله، وكحافز حكائي للأحداث التالية، مستخدماً في ذلك أسلوب (تراسل الحواس)، إذ أرجأ الاستدارة مع الجسد، واصفاً إياها بالثبات والبطء، وفي هذا دلالة على ثبات رؤيته وتفكيره نحو الحلم الجديد وإمعانه الدقيق في إعطاء

الرأي دونما تعجُّلٍ على الرغم من حداثة سنِّهِ وصغره.

ومن ثمَّ فإنه يستخدم (اليد والعين) في الإشارة إلى وضعية الرسم، وتمثلان زاوية الرؤية التي يراها "فهد" من خلال رؤيته الذاتية واستبصاره، وبهذين الاستخدامين يتعرّض الراوي إلى السرد من خلال الدخول إلى النص عن طريق تقاطع الخطاب المسرود بالخطاب المعروض غير المباشر، وظهر هذا في قوله (قال في سرّه) ثم انتقاله السريع نحو (المونولوج الداخلي) الذي يتمثل في أحلام "فهد" ورؤيته نحو المستقبل الذي ينبغي الوصول إليه، وقد أطلق (دورين كون) على هذا النوع من الخطاب "الخطاب السيكوسردي"[1].

ورؤية "فهد" السابقة هي رؤية إنسان متبصر للأمور، مُقدم على الحياة، مُستَشعِرٍ أقوال الرجال، هازئ من أقوالهم، رابطٌ جسده بالأرض وثباته على مبادئه، وهو من خلال ذلك يمهد بناء سلالة بطريكية يكون هو زعيمها[2] وذلك حين يستخدم في مناجاته الذاتية ضمير المتكلم بأساليب فنية مختلفة (لي – لفهد – وأولاده – للفهود – بعدِهِ – مملكتي – أنا – أنا السلطان – لابن فريدة) وهذه الضمائر تعود على "فهد" وعلى رؤيته الذاتية الخاصة والحالمة بالجنة التي يراها أمامه.

ويشكل التداخل الخطابي الثلاثي هرماً خطابياً متداخلاً مع صيغ سردية أخرى تمثلها النصوص السردية في الرواية بشكل عام، ويمكن تناول المقطع التالي مثالاً على ذلك، وهو تقاطع المسرود مع المسرود الذاتي، والخطاب المنقول غير المباشر، وظهر ذلك في حديث "فهد" مع نفسه عن علاقته "بسعاد" الغجرية، ونسيانه لها مع أحداث الرواية الفنية وخاصة بعد زواج ولده "ليث" وعودته مع زوجه ووالدته إلى الهضبة وعدم اكتراثه بكلام "غزالة" حول هذا الزواج حيث يقول:

"... فهد لم يسمعها ذلك أن فؤاده اهتز وهو يتذكر أنه يغادر دمشق... ولم ير سعاد. كيف نسيها في غمرة انشغاله بزفاف ولده... كيف لم يوقظ ياسمين دمشق قلبه؟؟ وتذكر بأسى كلماتها وهي تؤكد أنها على يقين بفراقها الأبدي..." (٢٦٤).

من خلال المسرود الذاتي وتذكر "فهد" ياسمينه وهو حبه لـ"سعاد" فإنه ينقل عبارات "سعاد" نقلاً غير مباشر، مستخدماً أسلوبه وصياغته السّردية في ذلك، عارضاً لحاله، متخذاً من الاسترجاع الداخلي خطاباً منقولاً غير مباشر متعلقاً مع المسرود الذاتي.

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٠٧، وقد عرَّف هذا الخطاب بأنه الخطاب المسرود الذاتي الأقرب إلى المونولوج الداخلي.

(٢) ينظر، عبد الله إبراهيم: السرد والنقد الرمزي للمرجعيات البطريكية: ٨٥

ومما سبق يمكن التوصل إلى أن أبرز الصيغ الخطابية السردية تتمثل في تقاطع الصيغ وتداخلها، مع ثبات الراوي الذي ينقل الأحداث ويعرضها على وفق رؤيته الذاتية الخاصة، ومن زاوية رؤية الرصد والعرض للأحداث.

وتشترك رواية (نجم المتوسط) في نفس الرؤية السَّردية إذ يشير إلى وجود راوٍ من الخارج ينقل ويرصد الأحداث، فتنفتح الرواية على صيغة خطاب معروضٍ مباشر يليه خطاب مسرود من قبل الراوي كلي العلم الذي يسرد حدثاً مباشراً تمّ أمامه، ويتقاطع المسرود مع المعروض غير المباشر:

> "- يرجى ربط الأحزمة والبقاء في المقاعد.
> راقب الركاب وهم يستنجدون بواحدة من المضيفات لإغلاق عروتي الحزام المثبت على جانبي المقعد، ومدّ يده والتقط حبة حلوى من سلّة بوص حملتها مضيفة ثانية، ولعلها لاحظت اندهاشه فقالت:
> ضع حبة الحلو في فمك... إنها تساعدك على تحمل الضغط الجوي"(٦).

يشكل بداية النص خطاباً معروضاً مباشراً، حيث يستهله الراوي بعبارة (يرجى)، الذي يمثل الوضع الحاضر، وعلى وجود شخصٍ مجهولٍ يوجّه الكلام إلى متلقٍ مباشر وهم ركاب الطائرة، بمن فيهم بطل الرواية، الذي صوّره الراوي "مراقباً" للركاب وذلك من خلال وجهة نظر الراوي الذي يحمل هنا صفة الراوي المُلاحظ أو الشاهد والذي يبرز من خلال تقنيتي المشهد الحواري والتلخيص السَّردي للأحداث[١].

وتشير عبارة (راقب) إلى ذلك، فكأنه يتخذ موقعه المتوسط بين ركاب الطائرة، وشاهداً على ما تتم من حركات وأحداث روائية متميّزة تكمن أبرزها في كونه ينبّه على ضرورة التقيد بالأوامر الصادرة، وينقل الراوي الشخصية من وضعية الانبهار إلى وضعية الاستماع وذلك من خلال استدخالٍ للخطاب المعروض غير المباشر عبر تعليقه على قول المضيفة للبطل.

ومن خلال المرور السردي عبر تقنية الاسترجاع، فإن صيغة الخطاب المنقول تجيء خطاباً منقولاً غير مباشر، ينقله الراوي على لسان (حامد) حينما كان يسترجع إحدى مقولات شباب التجمعات الحزبية:

> "قال الشاب إن الجماعة موجودة في غالبية الدول العربية، وإنها ضمير الأمة وأمل الخلاص من التفتت والتجزئة. هي – كما قال- خشبة نتعلق بها فننجو من الغرق والضياع" (١١).

يصوّر هذا النص رأياً فكرياً، يضع حلاً غير مباشر للوضع السياسي الرّاهن

---

(١) ينظر، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.

للدول العربية، في ذلك الوقت، بعد العدوان الثلاثي على مصر، كما تشير النصوص المُسترجعة إلى ذلك، ويمثل الخطاب المنقول خطاباً روحياً يبغيه الراوي من أجل إيصال الفكرة لشباب الأمة، التي تعاني من الضعف والتشتت، واضعاً طريقة مُثلى يحتذيها هؤلاء الشباب للمحافظة على الوحدة والحرية.

ومن خلال اللغة الشعرية المكثفة فإن الإنزياح اللغوي الشعري يستدخله الراوي كي يوصل المغزى العام الذي يحمله النص، والدلالة الفنية الرَّصينة التي يهتم بإيصالها، ولفظة (خشبة) تحمل رمز الخلاص من الاستعمار، وصورة أخرى لنقل الناس إلى برّ الأمان، وإنقاذاً من الضياع والغرق.

ويقتصر وجود الراوي الكلي العلم على تقديم النص من خلال استخدام فعلين ماضيين يدلان على خطاب القول غيرْ المباشر، ومهمته هنا هي مهمة الناقل للأحداث وللآمال، مستعيناً بذاكرة البطل لكي تتم الصورة التي خطط لها الراوي لتوضيحها.

وعبر تقنية الوصف السَّردي، فإن الراوي ينطلق في نصه إلى ترك الشخصيات تتحدث بحريّة مطلقة، مضيفاً إلى الوصف لغة شعرية متوهجة، ومقيّماً رؤية البطل للوطن، فبعد أن يقدّم الراوي المقطع السّردي فإنه يعلق على سؤال "نوال" إلى "حامد" ثم يترك الحرية للمتحاورين:

"-هل في بلادكم بحر؟!
-سألت وجذبته نحوها بالضغط على طرف الإطار.
-بلادنا كلها بحر! تستلقي على بحر أبيض صار بحرها، وتستند إلى نهر يبدأ من شعرها إلى ما فوق الركبة بقليل، ويغوص الباقي في بحر ميت، ثقيل ومالح، وتركض الأطراف السفلية في وادي عربة حتى تستريح الأقدام في الخليج!
- أنا أسألك عن بلادك وليس عن الجنة.
- وعلى شعرها أنشوطة زرقاء هي بحيرة طبرية.
- لم نأخذ البحيرة في المدرسة.
- وقاع شكلها العام يشبه عروس البحر، يشبه مثلثاً من الرّمل.
- وعند الصُرّة؟!
- تنام رابعة العدوية... في جبل الزيتون" (١٣٦-١٣٧).

تشكل اللغة الشعرية برموزها الغامضة رؤية إنسانية خالصة، وتتمثل في رؤية "حامد" الحالم، وهي رؤية تربط الماضي بالحاضر، رؤية المتمسك بالأرض، وهي كما تسمي احياناً "بالتداخل الرؤيوي أو الموازنة بين جسد المرأة وجسد الأرض الهناك"[١].

والخطاب السَّردي هو خطاب معروض مباشر، يتخلله عدم اكتراث من "حامد" إلى أسئلة واستفسارات "نوال"، ثم تتحول الاستجابة مع الشعر والتصوير الشعري،إلى

---

[١] طراد الكبيسي: قراءات نصيّة في روايات أردنية: ١٣٣.

صورة كاملة لخريطة الضفتين وطن "حامد" (الأردن) مع (فلسطين) مستخدما التكثيف الشعري بدلا من رسم الحدود السياسية.

وفي مقاطع سردية أخرى تتداخل التقنيات السردية، فمن تقنية وصف سردي مباشر، إلى خطاب معروض غير مباشر، وفي النص التالي فإن الراوي يؤخر تعليقه على الحوار بعد أن تعرضه الشخصية، ويشير النص إلى توضيح هموم شريحة من الناس وآرائهم الخاصة حول الوضع الراهن، وموقف هذه الشريحة من البرجوازيين الذين لا دور لهم في الحرب يقول:

> "أبو عدنان رجل وقور وعصامي، بنى نفسه بنفسه، وتتلمذ على يد صبره واحتماله حتى استوعب، بحدود تجربته، ما يبرزه كند مشاكس، قال مفتتحا حديثه: البرجوازية العربية مختلفة، فهي تتجه إلى العقارات لا إلى الصناعة، لذلك لا تستطيع أن تبني حكما برجوازيا بالمفهوم الأوروبي، قال صحافي من جريدة "الجمهورية" ودون بعض الملاحظات.
> لدي اعتراض صغير... قال صحافي آخر من جريدة "الأخبار" وأضاف. -نحن لدينا برجوازية صغيرة لا تستمد دورها من موقعها في الإنتاج وإنما من مكانتها في قيادة الدولة..." (١٥٤).

يشتمل هذا النص على وجود راو راصد للأحداث كاشف لها ووظيفته هنا هي وظيفة إبلاغية إذ يتجلى في كونه يقدم مغزى إنسانيا وأخلاقيا في حديثه عن أوصاف (أبي عدنان) وعن طبقة الأغنياء من الشعب وموقفهم من الحرب القائمة.

إضافة إلى ذلك فإن النص يشتمل على وجود صفات معنوية ذاتية يسبغها الراوي على "أبي عدنان" فهو (وقور، عصامي، وند مشاكس)، فجمع بين الخلق والقوة وتحمل الشدائد، مستخدما لغة شعرية مكثفة وخاصة في قوله: (بنى نفسه بنفسه) دلالة على الاعتماد الخاص على الذات والنفس دونما مساعدة من الآخرين، وتأكيدا على روحه الوطنية العالية. وهو يمثل جيلا من الثوار المدافعين عن الأرض باللسان والأفعال.

كما يقف الراوي عند شخصيتين مهمتين على الصعيد السياسي، وهما شخصيتان لصحفيين أحدهما من "الجمهورية" والآخر من "الأخبار"، ويمثلان نموذجين من الوطنيين الذين يدافعون عن الحرية والحق بالقلم والكلمة.

ويعلق الراوي على الحوار القائم بين الشخصيات الثلاثة، باستخدام أربعة خطابات معروضة (قال مستفتحا الحديث، قال صحافي، قال صحافي، وأضاف)، فتتقاطع مع الخطاب المسرود الوصفي الذي يستهل به الراوي نصه.

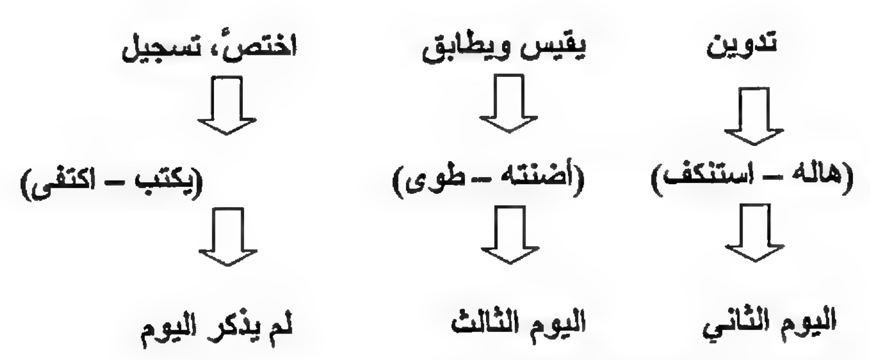
وأمام مقاطع سردية مميزة، فإن راوي (نجم المتوسط) يغير من أساليبه الفنية في الكتابة، حيث يصوغ خطاباته عن طريق إدماجها بالحركة والتنقل ما بين خطاب مسرود،

وخطاب منقول عن الشخصية، ويمكن ملاحظة هذا النوع من الفنيّة في الخطاب التالي والذي يصور فيه الوضع الأخير الذي انتاب الحركات الوطنية الطلابية وردود فعلهم اتجاه الحرب، فأحدث الحركة مع حركة الطلبة، وفي ذلك يقول:

> "حاتم السلطي لتدوين عدد الطائرات المعطوبة(هالهُ عدد الطائرات فاستنكف في اليوم الثاني). صادق يقيس المسافات بين المدن، ويطابق بينها وبين حركة البلاد (أضنته التناقضات وطوى أوراقه في اليوم الثالث). اختصّ ناجي بتسجيل معارك الجبهة الأردنية، لم يكتب شيئاً واكتفى بالتدخين..." (١٧٢).

ويستكمل الراوي عدداً من الطلبة واصفاً العمل الموكول إليهم معلقاً على النهاية التي وصلوا إليها بعد العمل، والنصوص التي بين الأقواس تشكل تعليق الراوي وتدخله المباشر في ذات الشخصية، إذ إنه لم يترك الشخصيات كي تعبر عن ذاتها، وعن أعمالها، فتداخل المسرود مع المنقول غير المباشر، وهذه الفنية في الخطابات تتميز بالقدرة على استخدام الصيغة الروائية الأسلوبية.

وهذه التقنية من الخطابات تتميز بالمراوحة في استخدام الأفعال وصيغها، فهو حين يتحدث عن (حاتم وصادق) يستخدم صيغة الفعل المضارع في سردهِ لأعمالهما، في حين إنه يتحدث عن عمل (ناجي) يقابلها بصيغة للفعل الماضي ويمثل هذا المقابلة التالية:



وكذلك فإن ما بين الأقواس يمثل بالنسبة لـ"حاتم وصادق"، (شيئا مضى) وذلك بالتركيز على الأفعال الماضية، التي تشير إلى سرعة التوقف عن العمل المطلوب في حين إن "ناجي" ينقل عنه باستخدام فعل ماضٍ وآخر مضارع، وبإغفال عن ذكر اليوم الذي توقف عنده، دلالة على استمراره لفترة أطول منهما، وكذلك يمكن مقارنة أعمال الطلبة الآخرين.

ومن النصوص السابقة يمكن التوصل إلى مجموعة من الصيغ الخطابية المتداخلة كوجود المسرود والمعروض بنوعيه إضافة إلى الخطاب المنقول غير المباشر، وتغيير في الأسلوب الفني السَّردي.

وتنفرد رواية (الموت الجميل) في تعدد الرواة، إذ إنها تقوم على وجود راويين يشتركان في عرض الأحداث، وكل منهما له دور تكميلي للنصوص، فحين يتحدث الراوي الرئيس (الأنا) عن حياته والأحداث التي حوله، قد يستبق أو يسترجع نصوصاً روائية، فيعطي المجال فيما بعد للراوي الآخر (هو) في استكمال ما ذكره الراوي الأول دونما وجود تنسيق بينهما، بل تجمع الأحداث الصدفة الفنية، كما يشترك ضمير (هي) في الخطابات التي يرسلها الراوي (هو) في نصّه الروائي.

الراوي الأول هو "الفتى"، وهو أحد شخصيات الرواية، وفي نظر النقاد يسمى راوياً مشاركاً وهو الذي "ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات"[1]. كما يجيء في موقع راوٍ كلي العلم في أكثر من الأوقات راصدٍ للأحداث كاشفٍ لها.

وأما الراوي الثاني وهو "الغريب"، يشترك مع "الفتى" في نقل الأحداث وتحفيزها، لكن الهيمنة الروائية هي "للفتى"، الذي يتبوأ مكاناً في النص، وذلك عن طريق تعبيره عن أحاسيسه وانطباعاته الذاتية اتجاه مجريات الأحداث، كما يُظهر مشاعره الذاتية اتجاه ما تقابله من أمور تستند إلى انطباعاته، وهذا النوع من الوظائف يسمى (بالوظيفة الانطباعية أو التعبيرية) وهي التي تستخدم في أدب السيرة الذاتية خاصة[2].

ويمكن تناول ما يتحدث عنه "الغريب" من سيرة ذاتية يودعها (أوراقه) التي كانت بمنزلة الدليل على الأحداث والوقائع التي تعرّض لها، وكان الراوي "الفتى" يستعرض هذه الأحداث، وفق رؤيته الذاتية، ولعلّ الصفحة الأولى التي قرأها "الفتى" تؤيد ما تم التوصل إليه وفي ذلك يقول:

> " وكان السراج قبالتي. وكانت قبالتي كل الطيوف، تتوامضُ ثم تخبو، حتى هدأ روعي، فأمسكت بالأوراق بيد مرتعشة، كانت مليئة بالخطوط، فدنوت من السّراج، حتى سقط ضوؤه الواني على ورقة منها، وتسمّر نظري على خطه المشوش، وجمعت الحرف إلى الحرف، والكلمة إلى الكلمة. فقرأت وأنا مخطوف النفس:
> " سأعود يوماً ما إلى القرية، واعرف يقيناً بأنني سأموت فيها..." (٢٠-٢١).

هذا المقطع السّردي يشتمل على صورة متكاملة عن وضع "الفتى"، وعن مجمل أحداث الأوراق التي خلفها "الغريب" وراءه، وذلك وفق إمكانية زاوية الرواية

---

(١) يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.

(٢) ينظر، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٥.

التي يمثلها الراوي "الفتى".

بداية يشير الفتى إلى تحليل نفسي لحالته، ووصفٍ سردي لما استقرت عليه نفسه، معتمداً على ضمير المتكلم (الأنا) في الحديث وخصوصاً ضمير (ياء المتكلم في (قبالتي – قبالتي – روعي – نظري)، وتاء الفاعل (تُ) في (أمسكتُ – دنوتُ – جمعتُ – قرأتُ)، ومرة واحدة ضمير (الأنا) في قوله (وأنا مخطوف النفس)، وتشكل هذه التعددية في استخدام الضمائر، على قدرة الراوي الفنية على استخدام الأساليب المتنوعة، التي تعود على نفسه، وتمثل حديثاً ذاتياً، يتحدث به إلى متلقٍ مباشر للأحداث.

ولم يقتصر هذا الاستخدام المتنوع للضمائر في سرد "الفتى" بل إنه تعدّى إلى "الغريب" الذي استخدم ضميرين خطابيين ظاهرين هما (أنني، وسأموتُ)، وآخرين مضمرين في النص وهما ضمير (أنا).

إن هذه الضمائر تشير مجدداً إلى نوعية الخطاب المسرود وهو خطاب مسرود ذاتي، يظهر من قِبل الغريب، وخطاب معروض ذاتي من قبل "الفتى"، وهذا التقاطع في الصيغ الخطابية يشكلُ تميّزاً خاصاً تحفل به الرواية.

كما يبتدئ الراوي "الغريب" نصّ أوراقه بهذا الاستشراف، فإنه ينهيها بنصٍّ دالٍ على الغاية التي كان يرجوها من هذه الأوراق، وتبرز وظيفته هنا بتنظيمية للأحداث الداخلية للنص القصصي، وذلك عن طريق ربط هذه الأحداث فيما بينها، وتسمى بالوظيفة التنسيقية، أي التي يذكر أنه نظم الأحداث ورتبها لغاية خاصة به[1]، وفي ذلك يقول:

> " إلى أن كان يوم... لا أدري كم مرّ عليّ قبله، وأنا جالس إلى نفسي وإليها، خطر لي فيه، أن أدوّن هذه الأوراق... هكذا، كما تخرج من الذاكرة. فكرتُ؛ إن أخرجت كل ما في داخلي إلى الورق... قد أرتاح..." (١١٢).

يستخدم "الغريب" ضمائر متعددة من ضمائر ظاهرة (عليَّ – أنا – نفسي – إليها – لي – فكرتُ – أخرجتُ) وضمائر مضمرة (أدري وضمير المتكلم (أنا) ، وكذلك (خطر لي – وأدوّن – داخلي – أرتاحُ)، هذه الضمائر تشير إلى صيغ الخطاب المسرود الذاتي الذي يعتمد عليه "الغريب" في عرضه للأحداث.

ويشترك الراويان في رؤيتهما الذاتية للحياة والموت والليل والنهار، ينقلها على ألسنة أصحابها، فتتقابل وجهات النظر، وتتعدد على وفق منظور روائي فني خاص، وهذه

---

(١) ينظر، المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٤.

الصيغ الخطابية هي منقولة مباشرة عن قائليها، معبّرة عن آرائهم.

ويمكن التوقف بداية على وجهة النظر اتجاه الحياة والموت، إذ ينقل "الفتى" مقولة "الجد" عن ذلك فيقول:

> " وعلى العتبة، التقيتُ بجدي؛ كان يتوكأ على عكازة، مجتازاً المكان بين داخل وخارج... سمعته يتمتم: "الموت عكازة الحياة". ما فهمت معنى كلماته... وما سألته عنها". (٢٣).

عن طريق صيغة الخطاب المسرود ينتقل الراوي "الفتى" إلى صيغة الخطاب المعروض غير المباشر "سمعته يتمتم"، تأكيداً مباشراً على صدق ما سمعه، وينتقل إلى خطابٍ منقولٍ مباشر في نقله لمقولة الجد "الموت عكازة الحياة"، كما يلقي الضوء على وجهة نظر الجد، الذي يمثل نموذجاً للرجل الجادّ والوقور، ولعلّ (السنّ) له دورٌ في تحديد وجهة النظر.

وفي النص يقابل الراوي بين لفظتي (عكازة)، ففي المرة الأولى يشير إلى العكازة وهي العصا التي يتوكأ عليها لكبر سنه، والمرة الثانية دلالة على أن الحياة تتوكأ على الموت وأنهما صنوان متلازمان، فالموت لا يعني النهاية، بل إنه يعني تجدد الحياة ودوامها.

في حين إن "الغريب" يرى العكس في نظرته إلى "الحياة والموت"، مفصحاً عن ذلك الإيهام الذي وجد الفتى صعوبة في فهمه من خلال وجهة نظر "جدّه"، فيقول:

> " وعلى ضوء النهار المتغير، المتسلل من الشقوق، تمكنتُ من قراءة: "الحياة عكازة الموت". يا الله! تذكرتُ قولة جدّي عند الفجر، ثم عدتُ إلى الورقة وأكملت كلماتها: "الحياة عاجزة والموت قادر، الحياة ناقصة وتسعى إلى التكامل، والموتُ تامٌ وكاملٌ بذاته"" (٢٤-٢٥).

يفصح هذا المقطع السردي بصيغة الخطاب المسرود عن رؤية "الغريب" العكسية للحياة والموت، فانطلق "الفتى" في نقله للنص المنقول إلى تفسير الإبهام والغموض الذي اكتنفته عبارات الجد، معتمداً على فارق السن لكليهما ومشيراً إلى الفرق في النظرتين، فإحداهما تقدم الحياة وتؤخر الموت، والأخرى تقدم الموت وتؤخر الحياة، والحياة تتسم بالنقص والعجز، فتقف حائلاً دونما تحقيق للآمال، في حين إن الموت يسعى إلى التكامل والتمام،هذه من وجهة نظر "الغريب"، ووجهة نظر "الجد" مختلفة تماماً عن هذا.

كما تظهر وظيفة الراوي "الاستشهادية" التي يعتمد عليها عند ذكره لنص محدد، مثبتاً المصدر الذي استمد منه النص، وذلك كي يحقق التحقيق الفعلي والدقة في النقل، ولإعطاء القارئ فرصة الانشداد إلى النص والتأكد من مصداقيته.

ويستخدم "الغريب" هذه الوسيلة حينما ينقل مباشرة نصاً عن "ابن عربي"، فيثبت في أكثر من موقع عن اسم المصدر الذي استقى منه القول وهو كتاب (ابن عربي)

الذي قال فيه "النهار ظل الليل" (٥٤)، إن هذا الخطاب المنقول المباشر عن رؤية "ابن عربي" ورؤية "الغريب" إلى الليل والنهار، واختلافهما يكون مغايراً لرؤية "الغريبة"، التي ترى أن "الليل شمعة النهار" (٥٤).

فرؤية "ابن عربي" رؤية صوفيّة كما أشار "الغريب" إلى ذلك[1]، وارتكازه على "الظل" أي أن كليهما يعكسُ صورة الآخر، أما رؤية "الغريبة"، فهي تركز على "الشمعة" التي تجعل من الليل هاماً بالنسبة للنهار، فتتخذ من (الشمعة) رمزاً مضيئاً للأيام.

بالإضافة إلى ذلك فإنه يظهر في نفس النص المسمى "بالليل والنهار"، يتحدث الغريب عن علاقة الليل والنهار، سارداً وناقلاً لوجهتي نظر كل من "ابن عربي" و"الغريبة"، فينقطع السرد ليدخل الراوي الأول "الفتى" معلقاً على نص "الغريب"، ثم يعود السرد على لسان "الغريب"، موضحاً المزيد من العلاقات، متلاعباً ما أمكن بالضمائر[2]:

> "... كنتُ في تلك اللحظة التي اقتحما فيها عليَّ خلوتي، أتفرس في داخلي فلا أجد إلا أكواماً من شظايا وغبار.
> هنا مدَّ الغريب من عند الكلمتين الأخيرتين، خطاً قطع الورقة، وأنهاه برأس سهم، وكتب على حافة الورقة بخط صغيرة لزّه لتتسع الورقة لكلماته فقرأتُ:
> **لم يجد بين دموع النادبين**
> **أحد يرثيه في يوم مماته**
> **غير أكوام شظايا وغبار...**
> توقفت برهة عند هذه الكلمات، ثم عدت إلى وسط الورقة، لأقرأ تتمة ما كتبه بعد الخط الذي يشطرها:
> **ثم أخرج مني لأتفرس فيما حولي، فأرى أعواماً تلوب وتنداح...**" (٥٤).

يشكل النصّ الشعري المكثف لرؤية الراوي "الغريب" للحياة والموت وعلاقتهما بالليل والنهار، فاستخدم "الغريب" ضمير الغائب في عبارات (يجدُ – يرثيه – مماته)، مُثبتاً ضمير (هو) الغائب، وإضماره في (يجدُ) ثم ينتقل إلى "الغريب" إلى ضمير المتكلم (أنا) رابطاً النص الشعري بذاته فهو يتحدث عن نفسه في كلا الخطابين، لكنه يحمّل النص الشعري معنىً ودلالة كبيرين وهو غربته عن الوجود وعن الناس.

بينما يعلّقُ "الفتى" على النصوص حينما يتدخل في توضيح صورة الورقة التي يقرأ منها، وقد استخدم المؤلف الخط الغامق والمشدّد لنقل أقوال "الغريب" ليميزها عن رواية "الفتى".

---

(١) ينظر، الموت الجميل: ٥٤.

(٢) التشديد في أصل النص وهو يميز كتابة الغريب عن كتابة الراوي (الفتى).

وفي المقطع السابق كان الانتقال من مسرود ذاتي بضمير المتكلم إلى مسرود ومعروض غير مباشر بضمري الغائب والمتكلم، والذي جاء على لسان "الفتى"، ثم الانتقال إلى المسرود بضمير الغائب وهو على لسان "الغريب"، والعودة مجدداً إلى المسرود المباشر بلسان "الفتى" وضمير المتكلم (تُ)، ثم المسرود بلسان "الغريب" وضمير المتكلم (أنا).

يشكل التناوب بين المتكلم فالغائب قدرة الراويين على التلاعب بالنص القصصي، وقد أشار الراوي "الفتى" إلى هذا الأسلوب الذي تعرض إليه "الغريب" في أوراقه، مبرزاً كيفية كتابة "الغريب" وأسلوبه الفني في تلاعبه بالضمائر والأساليب الشعريةواللغوية التي يمزجها بنصوصه، وهذا كان قد أوقع في نفس المتلقي (القارئ الفتى) حَيْرَة وارتباك.

ويسمى هذا النوع من التداخل في الضمائر والخطابات بما أطلق عليه النقاد بـ(الميتاقص) أو رواية النص وهو كما تمت الإشارة إليه سابقاً استدخال إشارات نقدية وروائية داخل الرواية فتصير جُزْءاً منها[1].

ومن خلال المقاطع السردية التي مثلت للصيغ الخطابية المتعددة، وتعدد وجهات النظر والأصوات في الرواية، تجعل الرواية في مكانة أسلوبية وفنية عالية.

لكن رواية (الرقص على ذرى طوبقال) تختلف عن السابقة في قيامها على صوت راوٍ واحد وهو "مدين" الذي يرصد وينقل ويتفاعل في الأحداث وينفعل معها، وقلما يعطي الشخصيات فرصة في إبداء رأيها أو وجهة نظرها.

ينفتح السَّرد على نص منقولٍ مباشر، دونما تحديد لمصدر الصوت، إذ إنه ينطلق من مكان وشخص مجهولين، ويقع الصوت في نفس "مدين" وقعاً له تأثير، ومحفز له ليتحدث عما حصل له من أحداث:

> ""أيها الشقيُّ... لا بد لك من غفوة أواخر هذه الليلة ما دمت ستوغل شرقاً بعد الفجر... فأنت إذن على سفر نحو الداخل لتواجه خاصرة القفر..."
> لم أسأل... من أين أتى هذا الصَّوت... مَن شدَّ عُنقي...؟ فهيئة الجنرال بسوطه الأسود تحوم بين الأجساد يستحضرها البصر... وبعد تأمل طويل، يطاردُ النجم من النافذة، ويليق بمقام الليل، أحسست أنني متعبٌ فغفوت." (١١).

---

[1] ينظر الرواية الموت الجميل: ٥٦، وعن رواية النص في الفصل الخامس من الدراسة بعنوان (التناص).

يستهلُ الراوي الخطاب المنقول المباشر بعبارة "أيُّها"، وهي أداة نداء للقريب، وقد خُصص النداء لشخص واحد منفرد وموصوف بـ(الشقيّ)، الإنسان المتعب الذي ساءت وتسوء أحواله، ويحمل دلالة الإنسان التعس في حياته غير السعيد، وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه اللفظة التي تحمل المعنى السابق وبدلالة قد تقترب منها، يقول تعالى:

"فمنهم شقي وسعيد"[1].

كما يحمل النداء أصول الفعل الأمر، فكأن الصوتَ يأمره بما سيلقى عليه من أحداث، ستجعله في مقدمة هذه الأحداث، وقد ارتبط هذا الأمر بالصورة الوحشية التي يمتلكها المستعمر ويمثلهم (الجنرال جاكوب).

الراوي هنا هو "مدين" ولذلك فإن صوته كان قد جاء بصيغة ضمير المتكلم، كاستخدامه عبارة (مَن شدَّ عُنُقي) الاستفهامية، التي تجيء للحافز الذي قوّاه ودفعهُ للأمام، مُستَطلعاً على ذلك باستخدام صورة الجنرال التي تمثل القوة والسّيطرة، معبراً من خلالها عن القوة التي جددّت ونشّطت ذاكرته، فتحدث عما لاقاه من أمور وأحداث كثيرة.

إلا أن الراوي يظهر بصورة الراوي من الداخل، والذي يعرف أقلّ مما تعرف الشخصيات وتشير إلى ذلك ألفاظ مثل (قيل، أخبرني، اعلمني، وصلني...)، وفي هذا دلالة على تراجع موقعه في النصوص.

ويمكن التمثيل على هذا في حديثه عن والده "الرياحي"، وعلاقته مع الجنود الفرنسيين، ومن ثم إلقاء الضوء على جانب من شخصية كلّ من (الرياحي والجنرال جاكوب):

> "... قيل... إنَّ مولاي يتزود بسلاحه... يخطف قدمه في عمق الليل بحذر ليلقي ما عند بوصرار من أخبار درب الحدادة أو ما يزيد... وإن الجنرال إذا تأخر عنه مولاي يتجه إلى ظهر مركز الدّرك... يمشي ... بصره مغروس أمام خطواته، كفه على خاصرته المعطوبة يحكي بصوت مسموع... "جانيه... آه لو كنت معي لرتبت أمور دوريات الليلة وغداً..." يهبط لباحة المركز يقضقض رؤوس أصابعه بأسنانه... ثم يستقر قليلاً في مكتبه..." (١٤٨).

تتداخل الصيغ الخطابية فيما بينها، بداية فإن الراوي يقف على حادثة نُقلت إليه نقلاً مباشراً، لكنه ينقلها هنا نقلاً غير مباشر، باستخدامه عبارة (قيل)، فالخبر الذي نقله عن "الرياحي" و"الجنرال" يشكل صيغة خطاب منقول غير مباشر، ويتقاطع مع صيغة المنقول المباشر، والذي ظهر من خلال القول الذي صدر عن الجنرال وحدّده بعلامتي

---

[1] سورة هود: آية : ١١.

تنصيص، وبالإضافة إلى هذين الخطابين فإنه كان قد استدخل صيغة المعروض غير المباشر، والذي وظفه في قوله (يحكى بصوت مسموع).

وبلغة شعرية مكثفة ينقل "مدين" الصورة السردية المنقولة عن والده وعن الجنرال، فتزود "الرياحي" بالسلاح دلالة على حمله السلاح ليستعين به على شأنه وأحواله، ويصور سرعته في المشي ليلا، مع الحذر الشديد، مشيرا إلى الخفة والسرعة التي يتميز بهما "الرياحي"، ورؤيته البعيدة والعميقة واستبصاره للأمور.

إلا أن استخدامه صفة "الغرس" على مشية الجنرال ووضعية بصره، تحمل دلالة الثبات على الرأي، خاصة أن الجنرال يتميز بجبروته وسيطرته المباشرة على الناس، وممثلهم "الرياحي".

على أن الراوي كان يتوقف أحيانا عند الحوارات مفسحا المجال للشخصيات كي تبرر حالها، بإعطاء الحرية في الحوار[1]، فتتحدث بما تراه مناسبا، وما يكشف عن رؤيتها الخاصة بالأحداث القائمة على الأرض، ومن الأمثلة يمكن التوقف على نص حفل باستخدام التراث كنص متضمن في النص الأصلي، متعلقا بالوضع الاستعماري الذي يهيمن على البلد. وهو مشهد قائم بين "مدين" و"بو عرام" وكل منهما يمثل شريحة هامة في المجتمع، والمشهد عبارة عن مكالمة هاتفية يجريها "بو عرام" مع "مدين":

" – ألو... مدين...
- نعم... نعم...
- بو عرام من وجده يتحدث لساهر البرق (يا ساهر البرق... أيقظ راقد السمر).
- لعل بالقطر أعوانا على السهر.
-... الحياة عندك يا حكيم بدأت تتجمل.
- أما زلت سعيدا أيها العربي الزنجي... تحارب الغزاة بالصور...؟
- هناك حل مكاني آخرون. أما هنا في تلال وجده... وجنوبا حتى "بوعرفة" فإننا نحارب كائنات أنت تعرفها... وبأخلاط مطاعيم..." (١٣٢).

يكشف النص عن شخصية "بوعرام" الثائر، والدائم التجوال في المناطق المستعمرة، يحارب ويقاوم الأعداء، وهو يقاوم في أي مكان يحل فيه، بالإضافة إلى هذا الوصف، فإن المتحاورين يستدخلان نصا شعريا تراثيا، يحيل إلى شعر (أبي العلاء المعري)[2]، وقد أراد به أن يدفع المزيد من الشباب إلى تحمل المسؤولية والدفاع عن البلاد وذلك في قوله "يا ساهر البرق... أيقظ راقد السمر"، فهو يدعو "مدين" إلى إيجاد

---

(١) ينظر، راشد عيسى: مرثية في الرقص على ذرى طوبقال: ٥٥.

(٢) ينظر، أبو العلاء المعري، سقط الزند، شرحه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ٣٦، والبيت هو:

(يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر   لعل بالجزع أعواناً على السهر).

المزيد من الشباب الراقدين، والذين لا هم لهم إلا السهر والسمر، فيجيب "مدين" عن سبب هذا القول بقوله "لعل بالقطر أعوانا على السهر"، وتختلف دلالة السهر، من سهر للترويح عن النفس، إلى سهر للدفاع عن النفس والوطن.

يتقاطع خطاب المعروض المباشر، بالمنقول غير المباشر، وقد جاء المنقول على شكل بيت شعر نقله "بو عرام" شطره الأول كما هو، بينما يغير "مدين" لفظة القطر بدلا من الجزء، وذلك دلالة على المعاونة والمساعدة تنطلق من أبناء البلد الداخلين.

كما يشتمل الخطاب السابق على تقنية التلخيص لبعض الأحداث التي يتحدث عنها "بوعرام"، وتتداخل معها تقنية الحذف المقترن بالنقاط، وتشير هذه التقنية على رغبة "بو عرام" في حذف ما لا يرجى من فائدة، ومما ليس له فائدة بالنسبة للمتلقي، بل إنه ركز على أسلوبه ومن معه في حرب الأعداء.

وكان خطاب المسرود الذاتي والمعروض الذاتي يرافق الراوي في غالب الأحيان، وتركز هذا المسرود والمعروض بداية أثناء جلوسه في "الجردة"[١]، حتى ساعة استيقاظه فيها، وذلك عن طريق استخدام الاسترجاع في توضيح الأمور السردية المتعلقة بذات الشخصية الراوئية، " فيحل الصدى محل الصوت الفعلي الفاني"[٢]

ويمكن التعرف إلى ذلك من خلال الإشارة السابقة إلى وظيفة الراوي "التنسيقية"[٣]، فهو يتذكر الأحداث السابقة من حياته وينظمها ويؤلف بينها، فيقول:

> "وبين مواقع النوم والخدر... لا أدري كيف شاغلتني الذاكرة ساعات ليلة كاملة من المغيب حتى مطلع الفجر... فحملتني إلى شواهد هاربة... مبثوثة مثل سنين فأحكي من نومي... ذاكرتي سارت بروية... لم تخنني أو تتعثر... ولم تكن مغتصبة أيضا..." (١٨-١٩).

ينفتح النص على عبارة (بين) الظرفية المكانية التي لا تنفك عن الإضافة فجاءت (مواقع...) وما بعدها مجرورة بالإضافة، وكأن الراوي أراد أن يضيف إلى روايته ما يجعل منها رواية أحداث عامة تختلط بصيغة الخطاب الخصوصي وتطول الساعات التي تحمل أحداثا طويلة منذ سنين، يلخصها الراوي بشكل متظافر ومتآلف فيما بينها، متوقفا بعض الأحيان عند المشاهد التي تستحق الوقوف والتعليق، بكل حرية وكامل الاختيار.

يشتمل المقطع السابق على وجود سبعة ضمائر، تعود جميعها على "مدين"،

---

(١) الجردة: المتنزه الواسع: ٢١٧ الرواية.

(٢) فخري صالح: وهم البدايات: ٨٩.

(٣) المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٤.

فتعطيه صفة المهيمن والمتمكن في النص، وهي (أدري – شاغلتني – حملتني – أحكي – نومي – ذاكرتي – تخني)، يعلق الراوي الضمائر بياء المتكلم التي ترشد القارئ إلى (أنا الراوي) الذاتية، وتكشف لنا تعددية الضمائر على أن الراوي، أراد أن يرصد حياته الشخصية، وسيرته الذاتية إلى جانب العلاقات الاجتماعية، التي تربطه بمن حوله، وتأثير الطبيعة والزمان عليه وعلى مستجدات حياته.

فتظهر وظيفة الراوي التعبيرية والانطباعية[1]، إذ إنه يتصدر الرواية وتهيمن مستدخلات حياته ومشاعره وعواطفه فيبثها في الرواية، معبرا عن هذه المشاعر والأفكار، ومحققا جزءا من رغبته في إطفاء المزيد من الألم الذي يشتد مع اشتداد وقع الحرب، ويخف عند الشعور بالحرية والانتماء، وكثيرا ما كان يعبر عن أحاسيسه ومشاعره بإيلاء الصمت، أو فقدان قدرته على الكلام، وخصوصا حينما يتعلق الحديث بوالده "الرياحي" الذي عرفه الناس تابعا للفرنسيين، أو ما يتعلق بأمور حياته عامة[2].

ويمكن القول إن (الرقص على ذرى طوبقال) تمتلك صيغا خطابية متعددة، تجيء على لسان راو مشارك منفعل ومتفاعل مع الأحداث، وله الحضور المتميز في نقل وعرض الأحداث، وتتنوع الصيغ ما بين ذاتية، مباشرة وغير مباشرة متداخلة فيما بينها حينا، منفردة حينا آخر، وهذا اعطى المجال أمام الروائي كي يدخل أصواتا سردية تراثية توظف لتعطي الدلالات الفنية التي توائم النص الروائي[3].

وتجيء وظيفة تفردية تتردد صداها في ثنايا رواية (أعواد ثقاب)، يرتكز الراوي عليها فتنطبع الرواية بطابعها، فلا تتركها كما يفعل بعض الرواة حينما يتركون صيغة ما ابتدأوها رواياتهم، بل إن المؤلفة هنا ركزت في استخدامها لهذه الصيغة، وهي صيغة استخدام (قال الراوي أو قلنا يا سادة يا كرام).

يطلق على الراوي الذي يتعهد بهذه الصيغة، الراوي المنبه، الذي يمتلك وظيفة انتباهية، يتواصل مع القارئ فيه، والرواية بتلك الوظيفة تنحى منحى رواية الحكاية الشعبية العجيبة والتراثية[4].

---

(1) المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٥.

(2) ينظر، الرواية صفحة: ١٣٤و ٢١٣-٢١٤.

(3) ينظر، رفقة دودين: قراءة أولية في رواية الرقص على ذرى طوبقال، م. أفكار، ع(١٤٥)، آب، ٢٠٠٠: ٦٠.

(4) ينظر، المرزوقي: مدخل في نظرية القصة: ١٠٥.

وتبني المؤلفة الرواية منذ بدايتها على وجود راو، يتحقق تواصله مباشرة مع المتلقي أو المستمع، وذلك عن طريق النهوض على استعادة ما أطلق عليه بين النقاد والمحللين بـ"الحكواتي" ـسارد الحكايات التراثية الشفاهيةـ، وكأنه يُلقي حكايته على جَمْع من المستمعين، مستثمراً طاقتين أو وسيلتين لتوجيه المستمعين وحثهم على متابعة الاستماع وهما أسلوبا السمعية والبصرية، فتكون الأسلوب السمعي عن طريق استخدام طرائق سردية متنوعة ونبرات خطابية مشوّقة ودافعة إلى متابعة السرد، وأما الأسلوب البصري،فيستخدم فيه صوراً مرسومة تمثّل النص المسرود (الحكاية)، لتنطبع الحكاية في ذهن المستمع لفترة طويلة[1].

وتتمركز صيغة "قال الراوي" في الرواية، حيث تتردد في أحد عشر موقعاً، وفي مرات أخرى يستخدم صيغة "أنا الراوي" مع عبارة (يا سادة يا كرام)، ويورد في ثنايا الرواية أسلوبه في الحكاية الروائية، مُظهراً أسلوبه الخاص معبراً عن قدرته في الكتابة وهي صيغة ما أطلق على تسميته "برواية النص".

في الصيغة الخطابية (قال الراوي)، نجد أنها جُعلت بداية للرواية وعلى لسان راوٍ "غائب"، وهو ما سبق أن أشرنا إليه "الحكواتي":

> "قال الراوي، بعد أن ذكر الله واثنى عليه: وقعت الواقعة ودارت فوق الرؤوس القارعة..." (٧).

يشكل هذا الخطاب توحّداً مباشراً بين صيغة الخطاب المعروض غير المباشر مع نبرة الخطاب التي يوجهها "الراوي" ـالمجهولـ إلى المستمعين خاصة أنه يبتدئ بعبارة "وقعت الواقعة"، التي تحمل عنفاً وخوفاً ووقعاً شديداً في النفس.

وتُضاف عبارة سردية جديدة، تحمل في معناها "الوظيفية الانتباهية"[2] التي ينبّه بها الراوي مستمعيه وهي قوله:

> "قال الراوي يا سادة يا كرام: إنّ قرط أم حمد المشنشل كان معلقاً بجانب ريش النعام في صدر الدّار وهي تتوسل زوجها... فأسكتها بلكزة في خاصرتها صاكا أسنانه صارخاً: الحلق ولا كرم الزيتون، ولا العيال؟ سكتت على مضض وتفقدت موسى... عهد اللحم الأبدي في حزامها..." (٧).

يقابل الراوي بين شيئين أحدهما خاص والآخر عام، والخاص هو (قرط) "أم حمد" الذلاق، والعام هو (كرم الزيتون والعيال)، وكذلك فإن الراوي يشير إلى تقديم المال مقابل النفس والعيش الحرّ الكريم، مضيفاً إلى ذلك توضيح صورة ردة الفعل التي تقبلتها

---

(١) ينظر، محمد صابر عبيد: المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي: ٣١.

(٢) المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٥.

"أم حمد"، وهي أن الحياة لا تقاس بمال، وتعلن بدون تصريح بأن العيش الرغد سيغادرهم مخلفا وراءه الفقر والجوع.

ويدل على هذا نبرة الخطاب التي رافقت السرد، وهي صيغة خطاب "أبو حمد"، وتعليق الراوي عليها صوتيا، من خلال استخدامه لعبارة (صاكا أسنانه وصارخا)، وهما تدلان على شدة الرجل، فصك الأسنان وإلصاقهما ببعضهما تنتج صوتا صارخا وعاليا، حقق الرجل مراده، فقطع الأمر الذي يحدث عنه لزوجه.

وبعد ثماني عشرة صفحة تحدث فيها الراوي المجهول -أو الحكواتي- عما أصاب الناس من بلاء وألم وجوع ومرض بسبب الهجيج، تتغير صيغة الخطاب، وينقلب الخطاب من راو مجهول إلى راو معلوم يصوغ الأحداث التالية وحتى نهاية الرواية بصيغة (الأنا).

وبذلك فإنه يعد راويا مشاركا، فهو ينفعل ويتفاعل مع الأحداث معبرا عن مشاعره وآرائه الخاصة فيكون راويا ذا "وظيفة تعبيرية"[1]، إن الخطابات التعبيرية هي اعتراف الراوي العليم -وهو هنا صالح- بأن الرواية ستكون على لسانه، فسيروي أحداثا طويلة، وسيسترجع أخرى، مقدما صورة حية للوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للشعب العربي في تلك الحقبة الزمنية التي يتناولها.

بعد أن يصور الراوي "المجهول" ما حل بالهجيج، يكمل الراوي "العليم" ما أعقب ذلك من أحداث فيقول:

> " ليلة ليلاء أعقبت الألف الأولى مباشرة، وحللت في هذا الجمع زائرا لسويعات، ثم نازحا لسنوات، وراويا لما سيأتي من حكي، وباحثا عن طريق الصبر، ومناضلا سائرا على خطى الرفيق مخلص بطل قريتنا".

عبر تقنية "الاستباق" الإعلاني، يقدم الراوي -صالح- أحداثا قامت وستقوم، تنفعل وتتفاعل، وتتشارك مع الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي كان له الأثر المباشر على انقلاب حياة "صالح" وأهله وتحولها إلى الوضع الأسوأ، فيتخذها هنا الراوي مكانا مركزيا في الرواية عاقداً عزمه ورؤيته على النقل الصريح لما حل بالناس في تلك الفترة.

وبصوت "صالح"، تبرز صيغة خطاب (الأنا) حينما يعلن عن موقعه من الأحداث فهو (زائر – نازح – راوي – باحث – مناضل)، فيستخدم هذه الصفات بنفسه،

---

(٢) المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٥.

دالا على موقفه التام، ورغبته في المشاركة بالأحداث التي يعرضها. لكنه في الوقت نفسه يلخص مجمل ما قام ويقوم به بعبارات قصيرة موجزة ويمثل ذلك الجدول التالي:

زائر	نازح	راوي	باحث	مناضل
سويعات	سنوات	لما سيأتي من حكي	عن الصبر	على خطى الأبطال

يربط الزيادة والنزوح عن وطنه بالزمن، وفي ذلك دلالة أكيدة على اهتمامه بزمن الأحداث، ودقته في تحديدها، ويربط بين البحث والنضال اللذين يسيران في خط متوحد وهو الصبر في نيل الحرية، أما كونه الراوي فإنه يجمع ما بين الزمان بالمكان بالأحداث مشكلا بذلك صورة تنسيقية يعتمدها الراوي في روايته.

أما خطاب المسرود الذاتي فقد جاء مرة بلسان "السوسنة" ومرات من قبل الراوي، ويمكن تناول المثال التالي أنموذجا لبقية الخطابات الذاتية، فبعد مرور خمس عشرة سنة ونيف على ارتباط كل من "صالح" و"السوسنة" ثم افتراقهما قبل أن يتزوجا، وبعد أن غزا الشيب رأسيهما، تجلس "السوسنة" على باب مأوى لعجزة متذكرة لما مر بها:

> " والآن... ماذا بقي؟ ماذا بعد فقد ظهر الشيب، وذهب أطيب العمر والعيش، وكأن الرحيل وقد دنا، تقول السوسنة مناجية ذاتها: هل تسلب المعارف، أم تسلب الأحوال لسرعة استمالتها من حال إلى حال، إذ هي كالثوب الذي يخلع ويلبس بخلاف المعارف" (١٩٠).

يتغير صوت الراوي من راوي (الأنا) إلى راو كلي العلم، فمصدر معلوماته هو نفس وذات "السوسنة"، ومناجاتها لذاتها، وقد أشار ذلك حينما علق على وضعها بتدخل الخطاب المعروض غير المباشر، ويذكره إلى شكل الخطاب وهو "مناجاة الذات".

وينقل الراوي ما تحدثت به "السوسنة" إلى نفسها، بنقل مباشر وحرفي مستخدما أسلوب الاستفهام والتساؤل التي التزمت به "السوسنة"، جاعلا من النص لوحة شعرية مميزة حينما يرجئ تغير الأحداث كتغير الثياب.

تستمر مناجاة "السوسنة" صفحة ونصف الصفحة، تتداخل الخطابات السردية وتتقاطع، مشكلة جسراً تعبر من خلاله "السوسنة" إلى دقائق الأمور التي تعرضت لها.

وأما نص (رجل وحيد جداً) فإنه ينفتح على وصف شعري مكثف، لموقع مدينة وادي الذهب، فيمزج الراوي الوصف باللغة الشعرية الدالة، التي تكشف عن أهمية وواقع وادي الذهب يقول:

> "وادي الذهب... الصحراء تمتد إلى الشرق من مدينة وادي الذهب فإذا ما سرت شرقا فإنك لا تجد إلا الصحراء التي تبدو

---

(١) المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٥.

كأنها لا نهاية لها... تبدأ صحراء خجولة قليلة الرمال حتى إذا ما توغلت فيها بدت كثبانها الرملية القاحلة كأنها السيوف الرهيفة المفروشة على بحر من لهبٍ وعلى حافة هذه الصحراء تقف مدينة وادي الذهب" (٩).

فالاستهلال بعبارة (وادي الذهب) تمثل حضوراً مكانياً بارعاً على الرغم من أن المكان وهمي لا وجود له البتة، إلا أن الراوي أو السارد المجهول الذي يسرد النص بالوصف، ويرسم الحدود الوهمية للمكان الذي يستحضره.

وباستخدام الشعرية المكثفة، لم ينس الراوي إضفاء صفات الصحراء على وادي الذهب، وهي صحراء وهمية، خجولة، قاحلة، مفروشة ببحر من لهب، وبالإضافة إلى ذلك فإن الصحراء لا نهاية لها.

وبعد الفقرة الثانية، يغيب الراوي المجهول، ليظهر الراوي الآخر (الأنا)، والذي يزيد من مصداقية المكان، وصفات أهله وخصائص أعمالهم فيقول:

"أتخيّل أحياناً أنها لا تتاجرُ إلا بالمواشي لكثرة ما يؤمها الصحراويون لبيع حيواناتهم... ومع هذا فيبدو لي أنهم لا يشترون منها إلا الحيوانات" (٩).

يستخدم الراوي صيغة الأنا الظاهرة بياء المتكلم، والمضمرة بأنا المتكلم، ثم يعرضُ وجهة نظره الخاصة في مدينة وادي الذهب.

وفي مقطع سردي آخر تتداخل الخطابات وتتقاطع، لتكشف عن علاقة بين العناصر المكوّنة للبنية الحكائية في النص، فيشترك المسرود الذاتي بالمعروض الذاتي، وقد ظهر هذا النوع من التداخل إلى السرد الذاتي، حينما رحل "يوسف" عن مدينته إلى وادي الرمال، فيصف حالته يناجي "ماريانا"، يعبر عن مشاعره التي فقدها حينما تحدث مع "ماريانا" فيقول:

"حاولتُ تجميع ما أريد أن أفكر فيه... لم أتمكن من الإمساك بخيط واحد عدا صورة ماريانا... أناجيها: "أيتها المتلفعة بالعتمة والمجهول... أين أنت الآن؟ أنيري طريقي المبهمة... هأنذا أقطع القفار والبراري بحثاً عنك، فأين أنت...؟ ...
يستمر هذياني حتى أيقظني منه الدليل"
-هيه... أنت
-هل وصلنا إلى مدينة وادي الرمال؟
إنها الآن ليست بعيدة... قريبة... قريبة" (٣٠).

يخصص "يوسف" هذه المناجاة لـ"ماريانا" التي أسبغ عليها صفات تحدد موقفه العام منها، ومما هو فيه، فعبارة "متلفعة" تشير إلى أنها اتخذت من العتمة والظلام الشديد –أو ما ينوب عنه اللون الأسود- لباساً تسربلته فجللت به جسدها كله.

هذا الظلام الذي تتلفع به، يراه الراوي نورا مضيئا بهيا، فيطلب منها أن تنير دربه الذي يستعصي عليه أن يسلكه، وهذا بالتالي يشكل مفارقة لفظية في تعدد الدلالات.

والنص ذاته يعتمد فيه الراوي على صيغة الاستفهام، باستخدامه لهمزة الاستفهام كقوله (أيتها – أين – أنيري – أين)، فأداة النداء تكون "أيتها" تستخدم لنداء القريب، وهنا تظهر المفارقة، ففي الوقت الذي تكون "ماريانا" قريبة إلى نفسه وذهنه، فإنها بعيدة عن ناظره، ويشير قوله "أقطع البراري والقفار" إلى ذلك البعد الذي يفصل بينهما.

يتداخل النص المنقول المباشر الممزوج بالذاتي، إلى جانب الخطاب المعروض المباشر، الذي يحمل صورة عن طريقة تفاعل الشخصيتين وحوارهما الصغير، والذي كشف عن طريقة تعامل "الدليل" مع "يوسف"، وكذلك من خلال استخدام نبرة الخطاب الشديدة والقوية.

وقد حاول الراوي في أكثر من موقع أن يغير أسلوبه في عرض الحوارات والتعليق عليها، إذ إنه كان يؤخر تعليقه على كلام الشخصيات وبعد ذلك يترك لهما حرية التصرف في الحوار وفي اختيار الألفاظ الدالة على الشخصية.

والأمثلة على هذا التداخل كثيرة ويمثلها الحدث الذي نقله الراوي حينما كان يسكن جبل العرافين، وبقاءه لزمن طويل فيه، فتورد ما آلت إليه نفسه وما توارد من أقوال بين العرافين:

> " –بدأ ينسى اسمه... قال أحد العرافين...
> –سيموت قبل أن يتذكره إذا نسيه، رد آخر.
> -انقذوه... حرام...
> - لا بأس، سيذكر كل شيء إذا همست ماريانا في أذنه!
> كنت اسمع مثل هذا الذي يحكي به العرافون... ولهذا فقد برمجت وقتي بين محاولات تنشيط ذاكرتي الهشة ومناجاة ماريانا" (٨٨-٨٩).

يتضمن النص السابق عبارات متقابلة (ينسى – نسي) الأول هو فعل مضارع مستمر الوقوع زمنيا، وأما الثاني فإنه يشير إلى توقف الاستمرار والنهاية بالتوقف.

يرافق الفعل المضارع فعل ماض (بدأ، نسي)، بينما يرافق الفعل الماضي فعلان مضارعان (سيموت – يتذكره)، وهي تحمل دلالات التأكيد لما آلت إليه حال "يوسف"، وما يتوقعه العرافون من أحداث تؤثر فيه.

وبعد أن يترك الراوي الحرية للشخصيات، فإنه يعود إلى الحديث عن نفسه، وعن التحفيز الذي تركه قول الشخصيات، ووجهات نظرهم التي عبروا فيها عن "يوسف".

ومما سبق يمكن التوصل إلى النتائج التالية، التي تلقي الضوء على تعددية الخطابات السردية، وتنوع الرواة ومشاركتهم الشخصيات الروائية:

أولاً: تتضافر الصيغ الخطابية فيما بينهما مشكلة دائرة مقفلة، وتراوحت الصيغ في مواقعها، ففي (شجرة الفهود) تتقاطع المسرودات مع المعروض المباشر وغير المباشر، والمعروض والمسرود الذاتيين، وكانت الأقوال المنقولة قليلة، وهي منقولة بشكل غير مباشر، بالإضافة إلى ذلك فإن الضمير الغائب هو المهيمن على السرد.

في حين إن (نجم المتوسط)، تتكئ على المعروض المباشر وغير المباشر مع تعددية الضمائر من غائب إلى متكلم وهكذا.

ثانياً: تلتقي الروايات الأربع الأخرى في كونها تجيء على لسان راو مشارك للشخصيات، وبضمير متكلم (الأنا)، مشكلة بذلك صفة مميزة، إضافة إلى تعددية الصيغ الخطابية وأكثرها في تقاطع المعروض الذاتي بالمسرود الذاتي وتنامي الأحداث وفقها، فتظهر بالتالي مجموعة الصيغ الخطابية الأخرى.

ثالثاً: من وظائف الرواة التي ظهرت في النصوص المدروسة هي (التنسيقية والاستشهادية) وهما ما يلتزم به الراوي أمام المتلقي، في حين إن الوظيفتين (الإبلاغية والتعبيرية) تشكلان الجانب الثاني لوظائف الرواة عن طريق إبلاغ المتلقي بوجهات نظرهم، وبمشاعرهم الخاصة فيعبّرون عنها بأساليب وصيغ متعددة.

الفصل الرابع



بناء الشخصيات

أولاً: صورة الرجل النموذجي:

أ- صورة الأب.

ب- صورة العاشق.

جـ- صورة المناضل والقيادي.

د- صورة المجنون.

هـ- صورة العرّاف.

و- صورة الأديب.

ز- صورة المستعمر.

ثانياً: صورة المرأة النموذجية:

أ- صورة المناضلة.

ب- صورة المرأة البغي.

حـ- صورة المرأة المجنونة.

د- صور نسائية أخرى:

- صورة الأم.
- صورة العاشقة.

بناء الشخصيات

تعد الشخصية من أهم العناصر التي يقوم عليها العمل القصصي، وقد نظر النقاد الروس ومَن تبعهم من بنيويين إلى مفهوم الشخصية على وفق ما أبدعه الأوائل في هذا المجال، واعتبار الشخصية عنصراً فعّالاً ومتفاعلاً في السرد الروائي[1]، والشخصيات الروائية هي كائنات ورقية يبتكرها الروائي بحسب رؤيته الخاصة، بإعطائها تلك الصبغة الروائية الهامة من خلال دلالات أفعالها وأقوالها الفنية[2].

وقد أقرّ كل من الناقدين (توما شيفسكي ورولان بارت) على وجود ذلك الارتباط الكليّ للأفعال بالشخصيات، إذ إن الشخصية الروائية تتفوق على الأفعال في السرد، فتحقق هدفاً خاصاً بها، وذلك على امتداد زمن السّرد الروائي ويعرّف (توما شيفسكي) الشخصية بأنها "خيط هادٍ يُمكّن من فكّ مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها"[3]، و(بارت) يرى بأن "المتواليات بوصفها كتلاً مستقلة تسترد عند مستوى الفعل الأعلى (مستوى الشخصيات)"[4].

ولكي يتوصل القارئ إلى فهم صحيح للشخصية لا بدّ له من التعرف إلى طبيعة الشخصية ونفسيتها وطبائعها، وإلى الغامض منها وتحليلها على وفق تلك الأطر التي تحيطها، وينبغي له محاولة التعرف إلى أساليب الروائي وطرقه الفنية التي عالج بها الشخصية[5].

والشخصيات ثابتة ومتغيرة، وتنطبق الثابتة على الشخصيات (المسطحة أو الجامدة، أو السكونية)، فهي لا تأخذ ولا تعطي في الرواية، بل إن الأحداث لا تؤثر فيها أو في طبيعتها[6]، ودورها في الرواية دورٌ ثانوي، فتتخذ شكلاً أحادياً خاصاً بها، وتمثلها شخصيات المجنون والمعتوه (الأهبل) في النص الروائي كرواية (أعواد ثقاب)، ويظهر

---

(1) ينظر، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٥٧.

(2) ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ٢٣، وينظر كتاب عزيزة مريدين: القصة والرواية: ٢٧، وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ٢٦.

(3) والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٥٢.

(4) م. ن: ١٥٢.

(5) ينظر، عدنان عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي: ٦٧.

(6) هذه التسميات وردت في معظم الكتب النقدية، فأشار كل من والاس: ١٥٤، وبحراوي: ٢١٢، وفورستر: ٥٤-٦٥، ومحمد نجم: ١٠٣، وعدنان عبد الله: ٦٧، إلى ذلك. وينظر في ذلك أركان الرواية: ٥٤ بشكل مفصل.

هذا الدور الأحادي حينما تلقي الضوء على شخصية رئيسة في الرواية[1].

وأما الشخصية المتغيرة، فقد أطلق عليها تسميات: (كالمدوّرة، والمستديرة، والنامية، والديناميّة)[2]، وهي الشخصية التي تأخذ حقيقتها من ذاتها، إذ تنمو وتتحرك في الرواية، وفق الأحداث فتظهر الحركة والدنيامية في أقوالها وأفعالها مُفسِحَة المجال لدور التفاعل مع الأحداث بينها وبين العالم التخييلي[3].

ويُظهرها الروائي بسماتها وأبعادها ودلالاتها الفنية، متخذاً في ذلك كافة الأساليب والأطر الفنية لسبر أغوارها، والتحرك على وفق حركتها البندولية من خلال نموها انفعالياً وعاطفياً وفكرياً... الخ[4].

ولا بدّ للروائي من الارتكاز على أبعادٍ ثلاثة، يعتمد عليها لإلقاء الضوء على نماذج شخصياته، ومن تلك الأبعاد اهتمامه بالبعد الجسمي للشخصية عن طريق تصويره جسدياً كطوله وقصره، سمنته ونحافته... الخ، أو البعد الاجتماعي بالتركيز على الثقافة التي ينتسب إليها، أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها في المجتمع، وعلاقاته مع مجتمعه الداخلي والخارجي، وأخيراً يرتكز الرّوائي على البعد النفسي بالاعتماد على دراسة طبائعه النفسية وحالاته الإنفعالية وأثر الأحداث ودورها في ذلك، وكذلك عن طريق تصوير آرائهِ وأفكاره الخاصة وردود فعله اتجاه آراء الآخرين[5].

وقد عكف النقاد على استخلاص طرائق تصوير الشخصية وأساليبها الفنية، فتوصلوا إلى وجود طريقتين أساسيتين هما (الإخبار (Telling) والعرض (الكشف) (Showing))، ويندرج من خلالهما عددٌ من الأساليب الفنية.

فالإخبار يتمثل باعتماد الروائي على معلومات مباشرة يلقيها بين يديّ القارئ، فيلتمسها الأخير بسرعة وسهولة، ويعد تدخل الراوي هنا تدخلاً مباشراً وواضحاً، لذكره ما تتصف به الشخصية علانيّة، في حين إن الكشف (العرض) يتمثل في ابتعاد الروائي عن الشخصية بمسافة كافية، فيعطي الدلالات فنية، يستشفّ القارئ من خلالها سمات

---

(1) ينظر عدنان عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٠٧.

(2) ينظر عن التسميات: والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٥٤، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ٢١٢، فورستر: أركان الرواية: ٥٦، محمد نجم: فن القصة: ١٠٤، عدنان عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.

(3) ينظر، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٥٤، ومحمد نجم: فن القصة: ١٠٤.

(4) ينظر، عدنان عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.

(5) ينظر، عزيزة مريدن: القصة والرواية: ٢٩.

الشخصية، وتميُّزاتها الخاصة بها، وذلك عن طريق إمعان الفكر والتأويل لسبر أغوارها، بالتعرف إلى الأفعال والأقوال الناجمة عنها[1].

وعن طريق الإخبار يمكن تصوير الشخصية بالاعتماد على المظاهر الخارجية لها، وبالاعتماد على وصف الروائي لها، وكذلك من خلال إعطاء الحكم عليها بقول أو فعلٍ صدر منها، فيعطي الروائي فرصة لإحدى شخصياته لتنوب عنه بتصوير الشخصية[2].

وأما عن طريق الكشف (العرض) فإنه يمكن تصوير الشخصية بالاعتماد على عنصر زمني من عناصر السرد وهو الحوار الذي يكشف عن نفسيّة وطبيعة الشخصية، وتصويرها عن طريق فعلها الشخصي مع الشخصيات الأخرى، بإعطائها وضعاً خاصاً بها كالرمزية، التي تُكتشف من خلال الأفعال في السياق[3].

وقد تمت الإشارة سابقاً إلى أن كلّ من (توما شيفسكي وبارت) قد أكّدا ارتباط الشخصية بالفعل، إلا أنه لا يمكن للشخصية الروائية أن تتخلله وتتصهر فيه[4].

وفي الصفحات التالية سوف تُقدم طرائق التصوير هذه عن طريق التحامها بأنواع الشخصيات الروائية، محاولين الكشف عن الدور الفعّال والمهم لها، بإلقاء الضوء الكافي عليها وتحليلها وبيان دلالاتها الفنية.

وسيتم التقسيم حسب صفة الشخصية، ثم إبراز دلالاتها الفنية وأفعالها وأقوالها الدالة على ذلك، مع الإشارة إلى نوعها إن كانت مسطحة أو نامية معقدة أو بسيطة.

أولاً: صورة الرجل النموذجية

تتجلى صورة الرجل تارة بشكل مباشر وتارة أُخرى بشكل غير مباشر فظهرت بأشكالٍ وأنواع وصفات مختلفة عن طريق الإخبار والبعض الآخر عن طريق الكشف السياقي لها.

تمثل صورة "الأب" و"العاشق" صورة نموذجية للرجل من خلال عرض الروائي لها بذكر أفعالها وأقوالها، وكذلك صورة (المناضل) الذي تتحول أفعاله وتفاعل وفق أحداث الروايات، وأما صورة (المجنون والعرّاف) فقد جاءت شخصيات جامدة

---

(1) ينظر، عدنان عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.

(2) ينظر، م. ن: ٦٨-٧٠.

(3) ينظر، م، ن: ٧١-٧٣.

(4) ينظر، والاس: نظريات السرد الحديثة: ١٦٠.

ليس لها دور رئيسي، بل كانت بمنزلة الضوء الذي يضيء الشخصيات الأخرى، وصورة "الأديب" ظهرت كجسر يعبر من خلاله الروائي إلى الأحداث والأقوال وجميعها جاءت ثابتة، وتظل صورة (المستعمر) وحيدة في افتراقها الفعلي والقولي عن باقي الصور في الروايات.

أ- صورة الأب

تحتل صورة الأب مكان الصدارة في الرواية الأردنية، وخصوصاً انتظام تصويرها بمستوياتٍ يتميّز بها الأب، كحضوره الكلي والجزئي، فالكلي يظهر من خلال إبراز صفاته وعلاقاته مع أبنائه ومع الآخرين، بصورة مرهوبة أو محبوبة الجانب، تكتشف من خلال السّياق الروائي، أما الجزئي فإنه يقتصر ظهوره على حدث معين أو حوار مع شخصية مميزة، وأخيرا فإن حضوره قد يكون حضوراً رمزياً له دوره الفعال في تسيير الأحداث[1].

تمثّل صورة "فهد" ، وصورة والد "مدين" "الرياحي بن مليود" المستوى الأول، في حين تمثّل شخصية والد "حامد الخالد" المستوى الثاني، وسيتم رصدها من خلال الاطلاع على أهم العوامل المؤثرة في حياتها وعلاقتها مع الأبناء والزوجات والأحفاد وعلاقاتها مع المجتمع...

فصورة الأب المرهوبة والمحبوبة الجانب تظهر من خلال "فهد الرشيد" في (شجرة الفهود)، إذ مثلت صورة لجوانب العلاقات الأسرية، وارتباطاتها وقد كان حضوره حضوراً كلياً، وصوّرته الروائية بالأبعاد الروائية الثلاثة السابقة، ومن خلال علاقاته واتجاهاته ظهرت سماته وصفاته الخَلقية والخُلقية التي تمتع بها.

فصورته ذات البعد الجسدي ظهرت من خلال وصف الراوي له، محدداً انطلاقته في وصفه حينما كان "ابن الثانية عشر"، مظهراً أوصافهُ وملامح وجههه، ولباسه... فهو يلبس:

"قميصٌ صوفي ثقيل، وعقال وبنطال قصير يصل إلى ركبتيه" (٨).

إن هذا البعد المادي للباس "فهد" يظهر أثر الزمان في الشخصية، كما يعطي انطباعاً عاماً عن الوضع المادي الذي تعيشه هذه الشخصية وسرّ ارتباطه بوالدته التي كان أبناء عمومته يعيرونه بها، فيطلقون عليه ألقاباً متعددة:

"وحيد أمه، وتربية النسوان" (٧).

---

(١) ينظر بحراوي: بنية الشكل الروائي: ٢٨٠.

وفي فترة زمنية وجيزة يتغير حال "فهد"، فيستحضر الراوي صورة مادية جديدة تشير إلى ذلك الوضع إذ أصبح "رجلاً" بنظر الجميع:

" فطالت قامته قليلاً وعرض منكبيه، ولم يعد لذراعيه ذلك الشكل المضحك الذي يمتاز به الفتيان في سن المراهقة، واستراحت أعضاء الوجه على صفحته، فبدت العينان أكثر وميضاً، والأنف مستقيماً شامخاً، والشفتان رغم رقتهما حانيتين وتخلى فهد عن بنطاله القصير واستبدله بالثوب، ولم يتورع عن لبس العباءة والقمباز في مجالس الكبار" (١٠).

إن هذا النمو الجاد في الشخصية يشير إلى الوضع الجديد الذي دخله "فهد" فهو على الرغم من كونه ما يزال في سن المراهقة، التي لها أكبر الأثر في نفسية الشخصية، إلا إنه امتاز بمميزاتٍ نقلته من وضع إلى آخر.

ولعلّ استخدام الروائي لبعض الألفاظ جاء لإعطاء صورة مبطنة عن "فهد"، فلفظة (استراحت) دلالة على الراحة الجديدة التي حظي بها فهد بعد أن اشترى الهضبة من مال والدته، وقد انعكست هذه الراحة على عينيه اللتين اشتد وميضهما، بعد أن امتلأتا بجمال الهضبة وروعتها، كما أن (الاستقامة والشموخ والدقة والحدّة) هي دلالات فنية يتصف بها "فهد"، وما عرف عنه بعد أن تعدّى مرحلة الطفولة والمراهقة، باعتماده على نفسه في توسيع جنته الخضراء، وأما لبس (العباءة والقمباز والثوب)، فإنه يصور مكانة "فهد" العالية التي يحظاها بين الناس.

وأما البعد الاجتماعي فيظهر من خلال علاقاته مع الآخرين من حوله، سواء أكانوا اقارباً، أم ازواجاً، أم أبناءً، أم أحفاداً، فامتلأت هضبته وحياته بالمشاكل، وقد عَمِلَ على توثيق عرى علاقاته الاجتماعية وخصوصاً مع الأبناء في جانبي (الترهيب والترغيب)[1].

فجانب الترهيب الذي مثله "فهد" على أبنائه وزوجاته، كان يضيفُ سمة جديدة من سماته، فإن أي عملٍ مهما كانت نسبته قليلة أم كبيرة، لم يتورع في ردع الخاطئ ويعاقبه عقاباً صارماً إما بالجلد بحزامه الجلدي، أو الحبس في مخزن المؤن، أو ضربه (فلقات) على قدميه.

ومن ذلك حادثة جلوس كل من (ليث ومحمد نصر وخير الله وربيع) عند بئر الشقران كل يوم واعتراضهم لطريق الفتيات، وتصرفهم الجارح لإحدى تلك الفتيات، الأمر الذي أدى إلى عقابهم، عدا "خير الله"، الذي يتميز عنهم بالهدوء والجدية، فكان عقابهم صارماً، وأشده كان صوت "فهد" آنذاك:

" وكانت فريدة خير من ينقل الصورة مهولّة مكبّرة إلى فهد الذي ضحك أول الأمر وهمس: ملاعين... الله يخزيهم...

---

(١) و"فهد" يمثل سيادة الذكورية في الرواية لأنه كان يؤسس له ولأبنائه سلالة بطريكية خاصة به، للمزيد ينظر، عبد الله إبراهيم بناء السرد في الرواية الأردنية: ٤٨ وما بعدها.

ولكنه بعد ذلك اتخذ سمة الرجل الجاد وارتفع صوته مرعداً ينادي الأولاد بأسمائهم"(١٠٢).

فعبارة (مرعداً) تحمل كل سمات القوة والتوعد بالشر، ولم تكن سمات الحزم والشدّة على أبنائه فقط، فإنّ أيّ زوجة تخطيء ينالها العقاب، وأكثرهنّ كانت "ذهب" التي لا تتورع إلا أن تصدر أصواتاً عالية وألفاظاً نابية، وأقوالاً جارحة فيضربها ضرباً مبرحاً حتى تهدأ، ولكن صفته هذه في الترهيب وخصوصاً الضرب قد تخلّى عنها بعد زواجه من "نوّار"، وبعد أن كبر الأبناء وصاروا رجالاً أشدّاء.

وإلى جانب الرهبة التي يشعر بها أهل بيته، فإنّ له جانباً خاصّاً في حياته يبتعد فيه عن الشدّة والعنف، وهو جانب الهدوء والاتزان والرغبة والحب، فقد عرف "فهد" جانباً من الحياة العابثة قبل زواجه في مضارب "أبي خروب"، واستمر ذلك بعد زواجه من نسائه الأربع ،وسفره الدائم إلى دمشق لرؤية "سعاد".

ومن الناحية النفسية والدلالية فإن "فهداً" يحبّ بصدق ويكره بعنف، إذ أحبّ "غزالة" و "نوار" في غيرتهما، و كره "تمام" في برودها، و"ذهب" في جنونها ، وأكثر شخصية كرهها هي شخصية "أبي مازن" لسخريته الدائمة منه.

ومن صور الأب كلية الجانب والحضور، صورة "الرياحي" والد "مدين" في رواية (الرقص على ذرى طوبقال)، إذ برزت بحضور متميز على مساحة الرؤية السردية، فكان لها أكبر الأثر في تحفيز الأحداث.

يمثل "الرياحي" نموذجاً للسلطة الأبوية القاسية، خصوصاً أن حضوره وسط عائلته لم يكن بذي شأن، إذ إنه كان دائم البقاء في المدينة، وفي حانوته الذي كان يستقبل فيه جنود المستعمرين أكثر من أبناء وطنه.

كان (الرياحي) يمزج بين أصوله العربية، وتربيته الفرنسية، وقد ظهر ذلك من خلال لباسه، وفي ذلك ينقل "مدين" صورة مباشرة عنه:

"أتخيله وهو يرتب نياشينه... طويل القامة ... وجه ممتلئ يعلوه ناحية اليسار شرخ عميق... نظارته السوداء تخفي إلتقاء حاجبيه... تغطي هامته رزة بيضاء بلون عمامة رقيقة... طيوبه تجتاح المكان. سلهامه... عباءة بلا أردان تلتئم عند نقطة تعلو ملابسه ... مثل جناحيّ طائر خرافي"(٢٧).

يكشف هذا النص عن صفات "الرياحي"، ومزجه الواضح بين عربيته وفرنسيته، من خلال لباسه العربي للعباءة والعمامة، واستدخال لباس غربي كالنظارة والنياشين التي قلدته إياها الحكومة الفرنسية.

كما يظهر أثر الزمان في لباسه، وفي شكله الجسدي، وهذا بالتالي يعكس صورة علاقته بأهل بيته، فهو يمثل لهم صورة الأب مرهوبة الجانب، وخصوصاً بعد أن عاد للعمل مع الجيش الفرنسي، فنسي زوجته (نعيمة بنت مذكور) ونسي يمينه لها بلباس اللثام الأبيض، وأخيراً فإنه نسي أن له ولداً افترسه الضبع، وهذا يعكس صورة اغتراب عائلته عنه، وانفكاك رابطة الأبوة والبنوّة.

ومن ذلك الجانب كذلك يمكن التوقف عند تلك المخاوف والاضطرابات التي كانت تصيب "نعيمة" حينما ترسل له الهدايا مع "مدين"، وفي ذلك يقول "مدين":

"ما زلت استرجع وجهها المرتعش حين أرسلتني أول مرة لمولاي.. أحمل هداياها إليه..."(٢).

وعبارة (المرتعش) تحمل كل مشاعر الرهبة والخوف والفزع التي تصيبها، وخاصة بعد عودته بعام إلى القرية، وزواجه من أخرى في المدينة.

يعاون "الرياحي" الجندرمة، فيظل ملازماً لظل "جاكوب" القائد الفرنسي، فينظم معه الخطط ضد أبناء وطنه، ذلك أن "جاكوب" يستخدمه كيدٍ خفية تحقق مآربهم.

لكن الناس تكشف أفعاله، فها هو أحد شباب القرية يقول لولده "مدين" في أثناء زيارته له في المركز الصحي:

"أبوك هو الأنا التي تستوطئ الوطن... تستبيحه ومعه قطيع مثله..."(١٣٤).

وفي موقع آخر يقول له رجل عن والده:

" نعم يا حكيم...مولاك يتجول في الليل بلباس العسكر دون حياء،في رأسه ألف جنرال رومي وألف ألف مخبر... كيف يصبح الإنسان مخبراً... بصّاصاً على وطنه أو مسقط رأسه..." (١٣٤).

يشكل هذان النصان حكماً قاطعاً على علاقة "الرياحي" بالفرنسيين، فهو في نظر الجميع خائن ومستبيح للوطن، وسارقٌ لأخبارهم. لذلك وبعد أن يخرج المحتلون يفقد صوابه ووعيه، فيختل عقله، ومن ذلك المشهد الذي يصور تدهور علاقة "الرياحي" بولده "مدين":

" ـ قلت لك ألف مرة... من أنت ... من أي ملة ...؟!.
ـ أنا ...م...د...ي...ن....
ـ ابن من...؟!.
ـابن سي الرياحي بن مليود...!!.
ـ لا أعرفه ...قلت لك ابن من يابن الز....؟.
ـ ابن نعيمة بنت مذكور ...وعلى ذلك أقسم بالله العظيم..." (١٩٦-١٩٧).

وبعد هذه الحوارات التي يناقشها "الرياحي" مع ولده، يكتشف الأخير أن والده فقد سيطرة أعصابه وعقله، وفي النهاية وحينما كان ينشد الموت، يجدونه جثة هامدة في ماء القادوس:

> " الحكيم مدين بن الرياحي قبض على جثة والده مغمورة في ماء قادوس...والقادوس من أملاك الرياحي نفسه" (٢٠٤).

ولكن علاقة الرهبة التي عايشها "مدين" و"نعيمة" تنتهي مع "الرياحي" في ماء القادوس، وهاهو "مدين" يتمرد على هذه العلاقة التي كانت في السابق مخيفة وقوية،فيتساءل عن قدرته على هذا التمرد، ويقول:

> " كيف أطحت بالجثة على أرض الغرفة... رميتها بلا رحمة، واستوطأت قدمي وجه مولاي قبل لحظات... وصفعت عارضيه بيدي لأزيل الصلصال، وأرى ما بين الذقن إلى الغارب...؟؟!!!!" (٢٠٣-٢٠٤).

ومن صور الأب جزئية الحضور، صورة والد "حامد الخالد" في (نجم المتوسط)، إذ كان دورها يقتصر على إبراز حادثة ظلت عالقة في نفس "حامد" حتى عندما سافر للدراسة في القاهرة.

لكن الصورة جاءت هنا لتركز على رغبة الوالد في أن يدرس "حامد" الطب، ليصبح طبيباً، وقد أعلن "حامد" عن هذه الرغبة، وخذلانه لأبيه:

> "تمتم: أبي أغفر لي! لقد خذلتك!
> في طفولته المبكرة، كان محط إعجاب أبيه، إذ يحضر له المريول الأبيض، ويعده بأن يكون طبيباً في المستقبل، وكل أولاده الحارة اختاروا مهن آبائهم إلا هو، ظل ينتظر هذا الوعد دون جدوى، وعندما توفي أبوه وهو في الصف الثاني ابتدائي لم يعد يرتدي الملابس البيضاء" (١٠).

لقد كان والده يؤسس له قاعدة مستقبلية ينطلق فيها عبر فضاءات الزمان والمكان، وصورة الأب هنا صورة مسطحة، لم تنمُ في أحداث الرواية، إذ إن "حامداً" أقفل عليها بعد هذا الاسترجاع المتعالق بالاستشراف المستقبلي، وكأن الراوي هنا أراد أن يميت الرغبة بموت الأب الرّاغب.

ومن الصور الجزئية كذلك صورة والد "الراوي" في (الموت الجميل) وعلاقته الباردة مع ابنه، ولم تظهر له إلا صورة واحدة للرابط الأبوي بينهما، وهو ذلك الخوف الذي انتاب الوالد حينما أصبح ولده يحتبس نفسه في البيت، وعدم اهتمامه بما يدور حوله.

وكذلك ظهرت صور أبناء "فهد" في(شجرة الفهود) بعد أن كبروا وتزوجوا وأنجبوا البنين والبنات، وتصرّفاتهم قبل وبعد أن أصبحوا آباءً، فـ"محمد نصر" كان يمثل صورة والده ويسير على خطاه في جانب الرهبة والشدة، و"ليث" كان يسير على نهج

الشهيد "مصطفى الهزايمة"، و"خير الله" كان رجلاً رقيق الطباع هادئاً، و"ربيع" يمثل صورة للأب الذي يبتعد عن السلطة الأبوية الكبرى، محباً للعزلة والانفراد، و"عدنان" كان ذلك العاشق الوحيد من أبناء "فهد" ويعطي صورة انطباعية عن والده في الجانب المرغوب والمحبوب.

ب- صورة العاشق

تتمركز صورة العاشق في رواية (رجل وحيد جداً)، حيث إنها تظهر بوضوح من خلال تتبع حالة العشق التي لازمت "يوسف" منذ بداية الرواية، ورؤيته للفتاة التي أرقت مضجعه "ماريانا"، وحتى انتهاء السرد وبقاء حلمه الفنتازي يستمر في العشق الأبدي.

تعد ليلة التاسع عشر من تموز ليلة التحول الكبرى في حياة "يوسف" وهو قبل هذه الليلة أحد ضباط الجيش، يعيش حياة هادئة، يسكن في منزل قام بوصفه بشكل محدد ودقيق، وقد امتلك "يوسف" مركزاً مهماً في عمله حتى أن بعضاً من زملائه كان يرى فيه القائد الملتزم.

وفي الرواية لم يقم المؤلف برسم صورة "يوسف" الجسدية قبل تعرّفه على "ماريانا" وإنما صوّره في أثناء بحثه الدؤوب عن "ماريانا"، وكأنه أراد أن يجعل صورة "يوسف" صورة ضبابية، تعبر عن الكل وليست لها ملامح محددة، ومن ذلك وصفه لشكل "يوسف" قبل وصوله إلى (مدينة البحر)، وتساؤله عن المدة الزمنية التي استغرقتها رحلته، فلا تسعفه الذاكرة، ولكن شكله الدّال يوحي بتلك الفترة:

> "نظرت في المرآة التي أحملها في متاعي... رأيت بعض شيباتٍ تخللت سواد لحيتي" (٤٤).

إن ظهور الشيب في لحيته التي نبتت مع طول سيرة، تشير إلى أنه قطع شوطاً زمنياً طويلاً في سفره الدائم، ويلمحُ في مكانٍ آخر إلى تصوير أثر طول السفر عليه، ولكنه يضيف شيئاً جديداً حلَّ فيه:

> "... وكان ثمة شخص يعيد رسم خارطة ضياعه بحثاً عن ماريانا... يرتب ثيابه التي بدأ الزمان يعاقبها كما عاقبت لحيته التي وخّطها المشيب..." (٦٠).

يضفي هذا المقطع شعرية وصفية "ليوسف"، فالراوي هنا يستخدم صيغة الغائب ليتحدث عن نفسه، ومن المعلوم أن الراوي هو "يوسف"، ولكنه هنا أراد أن يضيف سمة الاغتراب التي شعر بها "يوسف" بعد أن حلّ الدمار بمدينة الرمال ولكنه وبعد ذلك يشير صراحة إلى هذا الرسام فيقول:

"إنه أنا.." (٦٠).

إن هذا الاعتراف يشي بأن "يوسف" كان قد وصل إلى مرحلة بالغة في الحزن والشعور بالغربة، وإضافة إلى هذا، فإنه قد استخدم عبارة شعرية موجزة يحمّلها الدلالات الفنية العميقة، وهي عبارة (يعاقبها أو عاقب).

ذلك أن العقاب هو لمن أخطأ، وانحرف عن جادّة الصّواب، ولكن هنا تأخذ دلالة جديدة ومعنىً مغايراً، إذ إن "يوسف"، يُلصق الخطأ بالزمان، وكأنه هو الوحيد المذنب، ويمكن أن تكون هذه إشارة إلى (ليلة التاسع عشر من تموز)، وهي ليلة تعرفه إلى "ماريانا".

وفي وقتٍ لاحقٍ وطويل، يأتي الوصف الجسدي "ليوسف" حين دخل المدينة الكبيرة، وقد أشار بداية إلى نعته بالمجنون من قبل أن يدخل المدينة، فوصف هيئته:

> " عرفت من كلامهم أن لحيتي الموشومة بالذعر، والموشاة بالشيب قد طالت من غير انتظام... أخرجت مرآتي فهالني التغيير الذي طرأ على وجهي..." (٦٥).

يستخدم الراوي هنا عبارة (موشاة أو موشومة)، دلالة على انتشار الشيب في الشعر وكثرته، فاختلط اللونان والأسود والأبيض، وبات الأبيض بشكل ملفتٍ للنظر، وهذا كله دعا "جاسم" صديقه أن يعينه على ذلك، يقول:

> "وأعانني في أن أعيد النظر في هندامي، فقد حلقتُ ذقني وقصّرتُ شعري حتى بدوت في عمري الحقيقي" (١٧).

إن هذا التجديد في شكل وهيئته "يوسف"، يشي ويؤكد تجدد عهد "يوسف" بحبه "ماريانا" والحفاظ عليها، لكن عشقه هذا ظهر في تحوله، لذلك فإن سكنه في جبل العرّافين أعاد له بعض الصّحة الجسمانية، فتجددت حيويته.

من خلال الوصف الجسدي السابق "ليوسف" والذي اقتصر على (شعر اللّحية)، ليؤكد حالة العشق التي أصابت "يوسف" كانت طلائعها بارزة للعيان "بشعر اللحية"، وقد أضيف نحول الجسم إلى حالة الهيام هذه.

ويعترف الراوي في أكثر من موقع أنه عاشق "ماريانا" فقط وقد ظهرت بعض أحوال العاشق ومنها قوله:

> "لم يعد في قلبي قدرة على الصمود، فقد انهارت كل سدود صلابته، ظل قلبي يناجي ماريانا في ليلي الأخير، حتى عذبني التسهيد والكلال، وما ذاقت عيناي النوم طعما" (٢٤).

في هذا الإطار يمكن فهم مراد "يوسف" وآماله التي حولّتها "ماريانا" إلى شبه مستحيل، ولعلّ عبارات (التسهيد، والكلال، وعدم النوم) إشارات واضحة على الأرق والضعف، فغادر النوم جفونه.

ويسأل "يوسف" عن نفسه فيقول:

"عاشق؟ مدنف أضناه الهيام... بحثت عنها في كل مكان،
ولكنها كانت تتسرب مني كالماء من بين الأصابع." (٩٨).

من خلال هذا الاعتراف الصحيح، فإن صورة العلاقة بين "يوسف" و"ماريانا" حلم يوشك على التيه والضياع، وأنهما لن يجتمعا أبدا، وقد ظهر هذا من خلال وصفه لعلاقته بأنها كالماء المتسرب من بين الأصابع.

وإلى جانب صورة "يوسف" العاشق تظهر صور أخرى لعشاق آخرين لـ"ماريانا" وهم: "عبد العال" من وادي الرمال، و"عبد الحميد" من مدينة البحر، و"جاسم" من المدينة الكبيرة، و"توفيق الأثير" من المدينة المتوسطة، ثم أخذت تظهر صور جديدة من مثل مدير الأحوال المدنية، وقائد "يوسف" في العمل في وادي الذهب، ومدير الشرطة، والمختار وغيرهم كثير.

وكل هذه الصور تعكس سر تعلق الجميع بـ"ماريانا" الحلم الذي لم يحقق شيئا لمن عشقه: وهو الضياع والتيه والغربة التي يشعر بها الإنسان في وطنه إثر الحروب والانكسارات التي أسفرت عنها تلك الحروب، فعاش الإنسان في هجرة قسرية وتمييز عنصري واضح[1].

وتنتقل صورة العشق الصريح من (رجل وحيد جداً) إلى (شجرة الفهود) من خلال ظهور عدة عشاق شباب، كـ"عدنان" أحد أبناء فهد الذي أظهرت له صورة تقليدية للعشق، وذلك عن طريق كتابة اسمها جهة قلبه، وقد أثار هذا العشق الرفض، الأمر الذي أدى إلى هروبهما معا وزواجهما في دمشق.

وقد ربط الراوي صورة عشقهما بصورة الطبيعة، وانتزاع السمات من الطبيعة، بإضفاء لون من الشعرية:

"ما زال اللوز زهرا، وحين دخل العاشقان عرس الربيع
الأبيض طار قلباهما ولم يعودا يملكان السيطرة على
انفعالاتهما" (٢٦٨).

فقد أضيف إلى عشقهما، صور طبيعية حية، بإضفاء اللون الأبيض على ذلك، وارتباط الطيران به، وعدم الشعور بما حولهما، كل هذا أشار إلى ذلك العشق.

---

(١) ينظر رفقة دودين: الرحلة السندبادية في رواية رجل وحيد جدا: ٨٥.

جـ: صورة المناضل والقيادي

تشكل صورة الرجل القيادي والمناضل، الصورة الواضحة والمحددة الأهداف، وقد ظهرت من خلال تلك الأفعال والأقوال التي يمتلكها أولئك المناضلون، الذين لم يقفوا عند حدود معينة، بل اشتركوا في تطوير الأحداث.

ظهرت صورة القيادي الحاكم من خلال أحداث رواية (شجرة الفهود) وذلك عن طريق تسليط الضوء على مجمل أفعال تلك القيادات الحاكمة وخصوصا أن زمن الأحداث تتوافق وزمن الأحداث الثورية والقيادية نحو الحرية والوحدة، في الأربعينات من ماضي الأردن.

فقد تمت الإشارة إلى أفعال "الأمير فيصل بن الحسين بن علي" من خلال اشتراك أبناء الأردن في ثورته ضد الأتراك، فاستشرى ما أطلق عليه (بالوطنية)[1].

وكذلك أشار النص إلى أفعال "الأمير عبد الله" مؤسس المملكة، الذي تحمل المشاق، ومن خلال إكماله لمسيرة الوحدة والحرية والحياة الأفضل، وهي شعارات الثورة العربية الكبرى، ثم الحديث عن يوم مقتله وتنصيب ولده "طلال"، ثم ولده "الحسين"، الذي قاد المنطقة مشيرا إلى حدث بطولته وخيرات عهده وقد وصف الراوي الملك "طلال" بقوله:

> "الشباب الواعد، وعروبته وعزة روحه ونفسه وتقريبه للوطنيين والمخلصين" (٢٤٣).

يمثل الوصف السابق صورة حية للملك "طلال"، وذلك عن طريق إضفاء بعض شعارات الثورة، فقد كان يحمل صورة الشاب الواعد بالسلم والأمن، بارتباطه الوثيق بعروبته وعزة روحه ونفسه التي رفعته قريبا من الوطنيين والمخلصين.

وبمثل ما اتصف به الأب، يتصف الابن، إذ إن أعماله دفعت الجميع إلى اقتناء صورة وتعليقها في منازلهم ودكاكينهم، وفي هذا إشارة إلى ارتباط الشعب بالقائد والحاكم.

وقد ظهرت صور الرجال المناضلين من خلال قيادات الشباب الذين يدافعون عن حق الحياة على أرضهم متمثلين في (الشهيد مصطفى الهزايمة الذي استشهد في باب الواد، ومحمد الرشيد، وليث الرشيد...) وغيرهم ممن شارك في المظاهرات والمسيرات واللقاءات الحزبية السرية، سواء أكان ذلك داخل الأردن أم خارجه.

---

(١) شجرة الفهود: ١٨-١٩.

ويمكن تناول شخصية "ليث الرشيد" كنموذج للرجل المناضل والقيادي الذي جاء اسمه دالا على شخصيته، فاسمه يدل على القوة والشجاعة والجرأة، وقد انكشف هذا من خلال أفعاله التي امتازت بالجرأة والشجاعة وقد جاء وصفه على لسان أحد أساتذته في المدرسة:

"ليث شعلة ذكاء" (٨١).

استخدم الراوي هنا لفظة "شعلة" بانحراف لغوي وشعرية ليضيف بمبالغة ذكائه، وحدته وقوة بصيرته، وقد كان "ليث" جريئا في أقواله وتصريحاته. فكان يتبسط في حديثه مع والده أو جدته.

كانت بدايات" ليث" مع المظاهرات صغيرة ثم بدأت تكبر حينما صار قائدا لها، وقد برز على الساحة حينما صدر قرار تقسيم فلسطين، فبكى طلبة المدرسة للخبر، إلا أن "ليثا" عقد عزمه على أمر جلي، إذ إن الأمور بادية العيان، لذلك انتفض لمرآهم وقد كان أول حديثه إليهم يظهر رؤيته يقول :

"لويش بتبكوا....شو الفرق بينكم وبين النسوان؟ هذا هو دورنا... يمكن راح اللي ممكن يرسم لنا الدور... بس هذا معناته نقعد مثل الحزينة الأرملة نجوح ونوح.." (١٧٥).

استخدم ليث لهجته في إيقاظ جموع الطلبة الذين انتصبت عيونهم وشمخت بعد ذلك، فكان هذا الحديث بمنزلة نقطة الانطلاق "لليث" الذي أخذ دور ابن عمه "محمد" في تنظيم المظاهرات وكتابة الخطب، فوزع عددا من النشرات السرية بين الطلبة، وقد كان كلامه الصريح الجريء مع معلمه دافعا إلى كتابة التقرير عنه.

ويلتحق "ليث" بحزب البعث العربي السوري أثناء دراسته الطب في دمشق، وقد كانت المناقشات والاختلافات تنتهي دائما إلى التمسك بآرائه وأفكاره الذي تشد حماسته، وينبري لسانه، فكان مأخوذا بالحرية والوحدة والحياة الأفضل.

ووجهات النظر هذه كان يبديها أمام أخوته وأبناء عمومته، قد نالت الكثير من المعارضة في الحزب، الأمر الذي دفع رفاقه في الحزب أن يشوا به إلى السلطات فيسجن وقد حدد ربيع أسباب هذا السجن بقوله لأبيه:

"يابه ليث تطاول عليهم... يعني خلاف في وجهات النظر. فيلكزه فهد وقد أفرغ صبره: شو يعني فهمني، يتعلثم ربيع وهو يشرح: ما بدري ليث بيقول إن هناك أفكار مش مضبوطة بالحزب ونبههم..." (٢٤٩-٢٥٠).

وبعد أن يخرج "ليث" بمساعدة "سعاد" الغجرية يعود من جديد إلى العمل بهمة ونشاط، إلا أنه لم يكن يعرف أبعاد المؤامرة التي دفعت به إلى السجن[1]. وبعد مرور فترة الدراسة يعود "ليث" مع أخوته إلى الهضبة، فيتسلم مفاتيح عيادته، ويتزوج من "لمياء القادري" ويعود إلى نضاله الخاص-كما كان يسميه_.

فصارت أقوال "الليث" محط إعجاب الكثيرين من أبناء قريته، إذ إنهم غالباً ما يجتمعون في عيادته، وعن تعريب الجيش قال لهم:

> "كلاما كثيرا عن تحرير الجيش من رقبة الاستعمار وعن آمال الشعب بالمرحلة القادمة، وإن هذه بداية الطريق لا نهاية المطاف". (٢٩٣).

وقد رافق هذه الأقوال مظاهرات شعبية كبيرة، شارك فيها أبناء "فهد" وأحفاده، وعدد لا يحصى من أبناء اربد، وقد كان لهذا الحال أثر في نفس "ليث" وقد صبَّ هذا الأثر في اختيار اسم "عريب" لابنته التي ولدت بعد تعريب الجيش الأردني.

لكنه يُسجن للمرة الثانية من قبل المخابرات، بتهمة التحريض، بيد أن آراءه وأفكاره بالصمود والبقاء لم تغب مع غيابه سبع سنين في السجن[2].

هذه أبرز ملامح البطولة والنضال التي سطرها عمل "ليث" بأفكاره وبنشاطه الفعلي الحي، إذ إنه كان مثالاً لغيره من شباب ذلك الجيل الذي حمل لواء الحرية على كاهله، وهذه الأعمال قد جعلت صورة "ليث" حاضرة في الذهن لأنها كانت تتحرك في كل مكان وزمان.

ويشارك بطل رواية (أعواد ثقاب) في التنظيمات السياسية التي أبرزت جُلَّ أعماله في الندوات والاجتماعات واللقاءات الحزبية، والتي كانت تنادي بالديمقراطية والدعوة إلى المساواة، وكذلك شارك في دورات بالجناح العسكري، ليعمق صورته، ويقول في ذلك:

> "أخيراً ستتاحُ لي فرصة أن أكون مقاتلاً افترش الأرض، وقد التحف السماء الأولى، وسأكون إلى مقربةٍ من الوطن الجريح النازف وسأصير قاب قوسين أو أدنى من إحدى الحسنيين النصر أو الشهادة، وسأضيف صفحة أخرى لسجلي الناصع في المجاهدة منذ دخولي محبة القوم في الفقر وقلة الكيف، وفي المحاجر والمتاجر، وكل الدروب ستفضي بي إلى أمل أراه قاب قلبي أو أدنى كرمة حسن ورقها وسهل مرتقاها... الخ... الخ... الخ ما أدري" (١٢٦-١٢٧).

---

[1] ينظر، الرواية: ٢٥٦.

[2] ينظر، شجرة الفهود: ٣٠٩.

يرسم "صالح" لنفسه صورة البطولة التي يخططها، ليسير على حلمه وما يتمنى أن يصله، فهو يعد القتال واحداً من آماله وتطلعاته، ويبتغي افتراش الأرض بدمائه التي يدافع فيها عن وطنه، وأن يصل إلى المكانة العالية، وقد استخدم أسلوب الشعرية في ذلك، فعبارة (افترش – التحف – السماء الأولى – الجريح النازف) كلها تشير إلى رغبته الأكيدة في النضال للوطن والدفاع عنه.

لكن أماله لا حدود لها، فعلى الرغم من أن نشاطاته النضالية تزداد، إلا إنه يُسجن ويعيش حالة من الحزن والاكتئاب لبعده عن المسيرة النضالية، وبعده عن "السوسنة" رفيقته في ذلك النضال الوطني.

ويخرج صالح إلى الدنيا بعد أن تغيّرت بها الأحوال وتبدلت، وذلك بسبب اختراق الثورة المعلوماتية وغزوها الجميع، فينطرح أسير المرض والفراش، وهو الذي كان دائم الحركة والتنقل من القرية إلى عمان، وبيروت.

ومن صور المناضلين كذلك ما أبرزته (نجم المتوسط) من عدد لا يحصى منهم من مثل (حامد الخالد، أحمد زعل، علي القلقيلي، حمدان، صالح، سمير العيسوي، مجدي، ...) وغيرهم كثير.

ويمكن تناول صورة (حمدان) كنموذج ذكوري في النضال، وقد قدمه الراوي في الفصل الثاني مُبدياً وصفاً دقيقاً له، باستخدام البعد الجسدي، والبعد النفسي الاجتماعي، فهو يتميز بصفات تتداخل مع صفة القيادة في تلك الفترة:

> "أبيض البشرة، بعيون عسلية واسعة، وشعر مسترسل، يرتج وهو يهتف متوسط الطول، مكتنز الجسد" (٦٨).

وقد جاءت لفظة (يرتج) لتدل على حماسته، ورغبته الأكيدة في الدفاع عن الوطن، ويطلق عليه عدة تسميات وأهمها (ابن القيادة المدلل)، فهو يمتلك لساناً دربا قاسيا على الرغم من كونه ألثغ الراء، فخطاباته مجلجلة وقوية، كما يتصف بالنزق وسرعة الغضب، ويحب إثارة المشاغبات إذ دعي إلى مهرجان أو ندوة وأمر من القيادة بتخريبها[١].

وقد أعلن عن رأيه في قرارات القيادة، وخصوصاً ظهور جماعة قيادية جديدة ترفض ذلك الاندماج القومي، راغباً في تكملة قائمة لأبطال العودة، لتحقيق النصر[٢].

وأكثر الاجتماعات تنتهي بإثارة الشغب والحنق، وخصوصاً من جانب "حمدان"

---

(١) ينظر، نجم المتوسط: ٦٨.

(٢) ينظر، م.ن: ٧١.

وموقف زملائه من آرائه[1] وقد أدى ذلك إلى قيام قيادة فدائية في فلسطين، على الرغم من وجود قيادات ثورية تدافع عن فلسطين وكان دور "حمدان" هاماً إذ كان:

"يحمل بيده قلماً أحمر، ويرسم بعض الخطوط على خارطة كبيرة أمامه، ليحدد الزمن، الذي تتطلبه حركة الدبابات من قطاع غزة إلى اللد" (١٦٣).

لكن كل هذه التخطيطات لم تفدهم بشيء، إذ وقع الخبر كالصاعقة حينما أخبروا بأن الضفة قد سقطت، ونكسة حزيران سنة (١٩٦٧) أصبحت واقعاً مريراً تلقفه الشباب، وتلقفته الأمة العربية بكاملها.

د- صورة المجنون

أبرزت عدد من الروايات المدروسة صورة المجنون بطرق وأساليب شتى، وقد جاءت بأبعادٍ ودلالات فنية. ويمكن أن يمثل هذه الصورة كنموذج صورة "منصور" (الأهبل أو المعتوه) في رواية (أعواد ثقاب)، وتلك الأوصاف التي مُني بها "يوسف" من قبل الناس في رواية (رجل وحيد جدا).

تصف "فلحه الشوفيرية" ابنها وصفاً دالاً على هيئته وشخصيته فتقول:

"ومنصور مأمور قمامة، وهو ولد تلفان شوية من جهة العقل، عقله صغير، أصغر من عقل الفراشة" (٦٥).

قبل أن تشرع بوصفه، فإنها تشير إلى عمله الذي يقتات منه فهو عامل في بلدية القرية ومأمور قمامة، وغالباً ما يجمع من القمامة الألبسة ويعيدها إلى أصحابها، وفي هذا دلالة على سماته.

وعقلهُ صغير جداً، لا يميز ما حوله، وقد أشار الراوي في موضع آخر إلى حظ "منصور" في الدنيا فيقول:

"إنَّ المجنون أحياناً من المحظوظين لا يدرك مدى حظه" (٦٨).

وفعلاً يحظى "منصور" بالمكانة الجديدة حينما يشترك مع "صالح" في عمله، وذلك عن طريق جمعهما للقمامة الجيدة والصالحة للمتاجرة بها،وقد تم عقد الموافقة في بيت "منصور" بعد أن تناول معهم العيش والملح زيادة في العهد.

يختار "منصور" أشد الأماكن عتمة ليجلس فيها، فلا يرى أي شيء و يُحادثُ أشخاصاً في الخيال، فيجعل له زوجة وأولاداً وأصدقاء، وكانت والدته تشفق عليه كثيراً، وخصوصاً بعد تعرضه للأذى من قبل أطفال الحارات ومما زاد في آمالها هو دعوة شيخ المسجد للأطفال بأنه رجل على البركة، وبدونه فإنهم سيقعون في سخط من الله، فقلّت تلك

---

[1] ينظر،م.س: ١٠٧ .

الحوادث، وتدل هذه الحالة التي تصيب "منصور" على وضع الإنسان العربي المتشتت وحظه القليل في العيش الحر الكريم.

يختلف "يوسف" عن "منصور"، فهو ليس بمجنون، ولكن مَن حوله يرى فيه حالة من الجنون بعد اعترافه بحب "ماريانا" الحلم الذي لازمه على امتداد صفحات النص الروائي.

وقد جاءت صور تسميته بالمجنون في ثلاثة مواضع، أولاً حينما دعاه زميله إلى زيارة الدكتور "فيصل"، لأن حالته تشي بذلك، ولكن "يوسف" يرى في حلمه الجنون فيقول لزميله:

> "هل أنا حالة الآن؟ ... هل كل هذا العذاب بسبب وهم... ماريانا الآن جنوني... وهذا الزميل يريد أن يشفيني منها" ...
> قلت له:
> -هل تعلم؟ لو أن هذا الفيصل يعرف ماريانا لذهبت إليه لعلاجي من هذا الجنون... ولكنه مثلك مخرف..." (٢٥).

وفي موقع آخر يشي شكله بالجنون، حينما أطلق عليه صغار المدينة الكبيرة الحجارة، ونعتوه بالجنون، وهذا الوصف أعاده إلى وادي الذهب، وزميله الذي أشار إليه "بالطبيب فيصل"[(١)].

كما يتكرر هذا المشهد في نفس المدينة، لأنه أعلن عن حبه لـ"ماريانا" وفي ذلك يقول:

> "فتحت شباك النافذة، فأغرقوا الجوّ زنيراً متطاولاً لا ينتهي: -
> - مجنون... مجنون!؟" (٧٤).

يشير إلى صياحهم بإعطائه صفة القوة والاستمرار، معطياً إياه سمة (الفرق) وفي هذا انحراف شعري ودلالي فني، ذلك بأنه يشي بمقدار غضب الناس منه،وكرههم له.

وتسقط عنه سمة الجنون في نهاية صفحات الرواية، إذ يقابل الناس الذين عرفهم في وادي الذهب ونعتوه بالمجنون، لتتضح المفارقة جلية وواضحة:

> "سألتهم بصوت عالٍ: من أنا؟ ... فقالوا: أنت العاشق يوسف الذهبي... ومن أنتم؟ ... المجانين" (١١٧).

هـ- صورة العرّاف

تتمثل صورة العرّاف في قدرتها على التدخل في مصائر الشخصيات وأحياناً التلاعب بأحلامهم، ويبرز دوره في مساعدة الشخصية والتخطي عن أمر بات يشغلها. وقد خرجت رواية (رجل وحيد جداً) بهذه الصورة فانفردت في ذلك.

---

(١) ينظر، رجل وحيد جداً: ٦٥.

فقد جاءت الصورة على نمطين، صورة العرّافة التي التقى بها "يوسف" في وادي الذهب، وصورة جبل العرّافين ومَن يعيش فيه، وسيتم تناول الصورة الثانية، وترك الأولى لأنها ستناقش في البحث المخصص لصورة المرأة.

العرّافون هنا يتميزون بالكثرة، وأكثرهم ممن أضناه وأسقمه الخيال، وهم الذين قتلهم حب "ماريانا"، فتعلموا الصمت، والتعبير عما تجيش به النفس من آلام وأهوال... فتحولوا من أشخاص عاديين إلى عرّافين يأملون في تغيير الواقع، وهم يمثلون حال الإنسان الذي صار أداة صامتة لا يحمل أن يغير في حياته شيئاً غير الصمت والتأمل في المجهول القادم.

ويصف كبير العرّافين لـ"يوسف" بعض أخبار من جاء باحثاً عن "ماريانا"، يقول:

> "فقد جاء إلينا قبلك كثيرون... منذ زمن بعيد... بعضهم كان شجاعاً جداً... فمات دونها، وأما بعضهم فقد جُنّ، واستقر في مدينة العقل، يهذي باسم ماريانا التي لن تعود... وأما الذين فقدوا الشجاعة، إنهم عرّافون... يرجمون بالغيب في محاولةٍ يائسة لإرشاد العاشقين..." (٩٠-٩١).

يكشف هذا النص عن وجود نمطين من العشّاق منهم مَن فقد العقل ومنهم من حافظ عليه، فصار عرّافاً، وقد حدد النص عمل العرّاف، ومهمته التي أرادها، وهذا الحديث الذي خصّه كبير العرّافين لـ"يوسف" كان دافعاً له في إعادة البحث والتقصّي عن "ماريانا".

وأعطاه هذا العرّاف نقطة إرشادية تعينه على معرفة الطريق الذي سلكته "ماريانا"، وبعد مرور وقت طويل حذف أغلبه، تتحقق الإشارة فيهتدي "يوسف" بها إلى الطريق[1].

و- صورة الأديب

قيل "إن الشعر ديوان العرب"، لكن يمكن إطلاق الحدود بجعل الأدب بشقيه ديواناً للعرب، وقد تمثلت الصورة الأدبية في الروايات الأردنية عن طريق تقديم صورتين أدبيتين: الأولى صورة شعرية تتمثل في وصف شاعر أردني في (شجرة الفهود) وفي ذكر شاعر أردني آخر بتقديم نماذج من شعره في (أعواد ثقاب)، والثانية صورة نثرية قد ظهرت في أوراق الغريب في (الموت الجميل).

تمثل الصورة الأولى الجزء الأكبر من الروايتين السابقتين، إذ إن الراويين كانا

---

[1] رحل وحيد جداً: ٩٢-٩٣.

قد أشارا إليهما إشارات دالة، فأدخلتهما في الأحداث على الرغم من أن الصورة الأولى كانت أكثر إشراقا من الثانية، وذلك بسبب ما نجم عنها من أفعالٍ حركية كثيرة.

تبرز صورة الشاعر الأردني المعاصر للأحداث الوطنية، المتنقل من مكانٍ إلى مكانٍ آخر تبعاً لظروفه الشخصية والعامة. وقد دلت أكثر النصوص على أنه الشاعر الأردني " مصطفى وهبي التل (عرار)"، وذلك على وفق الدلالات التالية:

أولاً: ذكر مركز عمله فهو إمّا في عمان أو في بلاط" الأمير عبد الله" وقد أشار الراوي إلى ذلك بقوله:

"أما رفاعي أبو هزيم الشاعر العاشق فإنه إذا لم يكن في مضارب النور، فإنه في عمان أو في بلاط الأمير"(٤٧).

ثانياً: حالته الاجتماعية وعلاقته بأهل بيته، فهو منقطع عنهم، وفي ذلك يقول الراوي:

"فهو يقسم أن الغجر أحب إليه من أهله، وهو صادق من حيث إنه يضيع جلّ ماله عليهم، مفارقٌ لزوجته منقطع إلى النور ليلاً نهاراً لا يفارق مضاربهم" (٤٦).

ثالثاً: شعره الغزلي الذائع الصّيت وخصوصاً قسمه بأن النور أحب الناس إلى قلبه.

وقد أشير إلى سمات شعره فهو شعر مرسل جزل الألفاظ أكثره غزلياً،إلا أن النص كان قد أغفل ذكر نصوصه الشعرية، وأما أفعاله فقد تعددت على وفق مراحل الأحداث التي تتعرض لها الشخصية.

وأما الشاعر الآخر فهو "الحاج عبد الله" في رواية (أعواد ثقاب) فهو شاعر توالت في حياته المحن، لذلك اتخذ لشعره المسار الشعبي المنغمس في الوطنية.

أكثر شعره هو الشعر الحزين المبكي، فأخذ صفة (شعر الرثاء)، إذ إنه رثى الديار، والبلاد والأشخاص، الأمر الذي أضفى على شعره تعميق الشعور بالواقع المحزن الأليم، لأنه ينبع من صدرٍ نابضٍ بالصدق، ومن القصائد التي يرثي بها داره، يقول:

"ببكي على زهر الليالي وطيبها ... وديارنا ووطانا والمنازل
يا ما سكناها على الجود والعطش ... يا ما طعمنا ضيفنا وكل زاير
يا ما دلال البن تندار بينا ... على صينية ما شافها الراس مايل
أجيت أنا للدار تني أزورها ... لقيت حارسها على الباب حاضر
بقوله يا سوّد الله وجهك ... أنا صاحب للبيت وباني العماير"

(ينظر باقي النص ص(٨-١٠)).

يكشف هذا المقطع النصي الشعري عن أحوال الناس، بعد طردهم من دورهم، واستيلاء العدو عليها، الأمر الذي دفع بهم إلى العيش في وادٍ لا زرع فيه ولا ماء.

وقد التزم الجميع بمقولة "الحاج" الشعرية وهي:

"عليوم لنو الوطن ينشال فوق الراس" (١١).

فكانت بمنزلة الدليل والكاشف لهم سوء الحال والأحوال التي يعيشون بها، وكانت قصيدته السابقة شعاراً يتمثلها الناس، ليظل حقهم قائماً في عودتهم، وفي العودة إلى أرضهم ودورهم ومزارعهم.

وفي مواضع أخرى فإن الراوي يشيد إلى رغبته في كتابة رواية عن جده الحاج عبد الله يصف فيها مناقبه وصفاته[1].

ويطلُّ النموذج الأدبي الثاني من خلال صورة الغريب كاتب الأوراق فهو على الرغم من كونه محامياً أو دارساً للمحاماة، إلا أنه قد حقق قدرة فنية على الارتقاء بمستوى الكاتب حينما قام بدورٍ أساسي في مشاركة الراوي أحداث الرواية.

وقد كانت كل جملةٍ أو حديثٍ عبّر فيه الغريب عن حاله، تنعكس على أحداث الرواية فتتقاربان، الأمر الذي يشي بتلك المشاركة بين الراوي -الفتى- وبين الغريب، ومن ذلك حينما يقرأ الراوي في أول صفحة من أوراقه إذ يقول:

> " سأعود يوماً ما إلى القرية، وأعرف يقيناً بأنني سأموت فيها..." (٢١).

وترتبط هذه العبارة بالنص التالي إذ يأخذ عنوانه من لفظة (سأموت) فيعنونه الراوي (بالموت). فيتحدث عن الموت في القرية ليشمل الحديث عن موت الغريب.

وقد أشار الراوي إلى أسلوب الغريب في كتابته لأوراقه التي يمكن تسميتها "بالمذكرات" عن طريق استخدام أسلوب الضمائر في الكتابة:

> " لكن ما أصابني بالحيرة، أنه لأول مرة كتب في أوراقه هذه، بضمير الغائب وكأنما يتكلم عن شخص آخر غيره. بينما كتب في كل الأوراق بضمير الحاضر عن نفسه" (٥٦).

إن لعبة الضمائر التي استخدمها الغريب في أوراقه، تُصَوِّر حاله على أنه شخص آخر، وخاصة حديثه عن الوحدة التي يعيشها، وفي نهاية الأوراق يعترف بأنه كتب الأوراق ليخرج كل ما في نفسه وليعيد ذكره الأول عن موته في القرية، يقول:

> "فبدأت كتابة هذه الأوراق... في يوم اغترب فيه الزمن، في مدينة غريبة، عن قرية غريبة، وعني، وعنها... الأكثر غربة عن كل ما حولنا... في أوراق، أعرف كم ستبدو غريبة لمن يعثر عليها بعد موتي. فأنا بعد أن أنهيها سأعود يوماً إلى القرية... وأعرف يقيناً بأنني سأموت فيها." (١١٢).

وفي القسم الثالث من الرواية يشير الراوي إلى ظهور كاتبٍ جديد، وهو ذلك الطفل الذي ولد في نفس اللحظة التي توفي فيها جده، وقد أشار الغريب إلى هذه المفارقة،

---

(١) الرواية: ١٨.

وهو كاتب معروف[1]، ولذلك فقد أراد الراوي أن يعطيه الأوراق ليكتب قصة الغريب، وكان الدافع هو دخوله مع زوجته إلى الدار المهجورة بعد مرور سنواتٍ من القرية وفي هذا يقول:

> "أنت كاتب، فهل ستكتب القصة، تضم ما رويته لك الليلة إلى ما ستقرأه في الأوراق، فتجد فيها قصة تُكتب" (١٣١).

لكنه لم يكتب أي قصة، لأن وصية الغريب المبثوثة في أوراقه، هي أن تحرق وتصير أوراقه إلى رماد، يتداخل مع ذرات تراب الأرض، فيظل في قريته التي غرّبته وغرّبت أيامه.

ز- صورة المستعمر

جاءت صورة المستعمر أحادية الجانب في إلقاء الضوء على شخصية ذات أفعال كان لها الأثر على تسير الأحداث، وقد برزت صورة المستعمر في جانب يظهر هيبته، ورهبة الجميع من حوله، وأسند الراوي للمستعمر مساحة نصية خاصة. وذلك في رواية (الرقص على ذرى طوبقال).

إذ ظهرت صورة الجنرال "جاكوب" الذي يمثل نموذج المستعمرين في عداوته للمغرب، وقد كان يعاضده في ذلك "الرياحي" والد "مدين"، وقد صوّره الراوي بوصفٍ جسدي، وبوصفِ أعماله التي قاومها أبناء الشعب، الأمر الذي جعله في حالة اضطراب وخوف.

وهو قائد للقوات الفرنسية، يمتلك كل الامتيازات الخاصة به وبمن حوله ويصفه "مدين" بقوله:

> " الجنرال (جاك) ما هو إلا (جاكوب)... يترجل بكتفه المنحني وقامته الطويلة، ومعه معاونوه، ينزع طاقيته متى يشاء، يضع نظارته في جيب سترته فتتسع عيناه الزرقاوان... يتحدث بالعربية، ويردُّ عليه مولاي بلغة الفرنسيس" (٣٥).

يستخدم الراوي هنا عدة أفعال تشكلّ في مجموعها أهداف هذا الجنرال في هذه الأرض فهو (يترجل – ينزع – يشاء – يضع – تتسع – يتحدث)، تشير إلى موقفه المرسوم بدقة، فرؤيته الذاتية، تتسع وفق ما خططه، وكي يتقرب من الناس يستخدم العربية، لكن "الرياحي" لا يجيبه إلا بالفرنسية وكأنها لغته الأم، ويدل هذا على ولائه القوي للفرنسيين.

---

[1] ينظر، الموت الجميل: ١٢٥.

وقد كان وراء فكرة تدريس "مدين" الطب في فرنسا[1]. وبعد عدة مناوشات مع الناس يصاب "جاكوب":

> "الجنرال جاكوب جُرح بين العينين من ضربة حجر وهو خارج من دار الرياحي أواخر الليل ... لحقه آخر مثل رصاصة أصاب خاصرته" (١٣٧).

كانت هذه البدايات تشي إلى أن الوهن والضعف أصبح يستشري أوصال الجنرال، فسار مع جنوده إلى السَّحرة والعرّافين، ينشد منهم الراحة، لكنه يصاب بخيبة أمل وبذلك قال الجنرال:

> "حتى السحرة وكبار العرّافين في هذه الأيام صاروا أولاد حرام" (١٣٩).

وصار الناس يثورون على الجندرمة (مركز الدرك)، فقتل عدد من اتباع الجنرال، وأطلق الجنود للبحث عن المخرّبين من الثوار، لكنه لم يكمل مسيرته، إذ إن القيادة أمرت بتنحيته، والعودة إلى البلاد، بسبب ما صدر عنه من أعمال، وذهابه إلى العرّافين[2].

ثانياً: صورة المرأة النموذجية

تتجلى صورة المرأة، كشخصية نموذجية بارزة، مرة كنموذج للمرأة الشرقية، ومرة كشخصية ثابتة لا تؤثر في السرد، بل تأتي لتلقي الضوء على غيرها من الشخصيات، ومن صور المرأة التي ظهرت صورة المرأة المناضلة، وصورة المرأة البغي، وصورة المرأة المجنونة، وهناك صور نسائية متعددة كصورة الأم، وصورة العاشقة، وظهرت جميعها لتقف إلى جانب صورة الرجل فتستكملها.

أ- صورة المرأة المناضلة

تشكل صورة المرأة المناضلة نموذجاً يحاذي صورة المناضل التي تمت الإشارة إليها سابقاً، فجاءت إلى جانب الرجل تشاركه الندوات والمظاهرات والاجتماعات واللقاءات الحزبية، وتمثلهن "شادية" في (نجم المتوسط)، و"المياء" في (شجرة الفهود)، و"السوسنة" في (أعواد ثقاب).

لكن صورة "شادية" تتفوق على الصورتين الأخريين، إذ إن أعمالها شهدت لها بذلك، فوقفت إلى جانب زملائها الطلبة في تصديهم للأعداء، عن طريق تنظيم

---

[1] ينظر، الرقص على ذرى طوبقال: ٣٥.

[2] ينظر، م. ن: ١٥٤.

المظاهرات، وهي فتاة جامعية، جاءت من بلد عربي ذاق الاستعمار بوجوهه المتعددة.

وقد جاء وصفها من خلال التركيز على البعد الجسدي، وعلى البعد النفسي، فعلى صعيد البعد الجسدي،جاء الوصف كالتالي:

> " هي فتاة نابلسية، صغيرة الحجم، جميلة الملامح، يلقبونها بالدينمو لكثرة حركتها"(١١٠).

يكشف النص السردي السابق عن البلد التي تنتمي إليه، فهي من (فلسطين) من (نابلس)، ويركز الراوي على جنسيتها في وصفه الجسدي لها، فهي على الرغم من حجمها الصغير، إلاّ أنها لا تهدأ بل دائمة الحركة، والحركة هنا ليست في حركة الجسد، بل في العمل والانتقال.

وتعدّ "شادية" شخصية أنثوية نامية، وقد أشارت عبارة(لكثرة حركتها) على ذلك، ولم يتوقف عملها داخل الحرم الجامعي، المتمثل في دعوة الطالبات إلى الوقوف ضدّ الاستعمار، وحركتها هذه أثمرت بعد مغادرتها (مصر)، وعودتها إلى مسقط رأسها، لتكون أقرب إلى الحدث.

لم تهدأ حركة "شادية" بل ازدادت شعلتها، فحققت ما عجز عنه زملاؤها في الحركة التنظيمية في الجامعة، إذ إنها قدّمت روحها فداءً للوطن، وقد صوّر الراوي طريقة استشهادها، فيقول:

> " انفجرت العبوات الناسفة بها، وهي تحضّر لعملية عسكرية... " (١٥٣).

إنّ هذا المقطع كفيل بإقرار أروع الأمثلة التي ضربتها "شادية" لتكون نموذجاً يحتذى، كما يقف المقطع عند إظهار إحدى العمليات الشبابية النشطة، ولعلّ وصفها "بالعصفورة الصغيرة"[1] لدليل على الطهر والخفة في الحركة والانتقال اللذين لازماها في حياتها العملية، وحتى بعد وفاتها، فصارت في نظر الجميع مخلوقة طيبة رهيفة القلب، فتساءلوا عن قدرتها في دفع نفسها إلى الاستشهاد.

وبقي مكانها فارغاً في الحركة، فأصيب الجميع بالهلع، حيث إنّ الحالة تغيّرت داخل الجامعة، فمن كان يلقي النكات دائماً، صار دائم الصمت، امتزج بالحزن على "شادية"، فأصدروا النشرات، وكبّروا صورها ووزعوها، وأعلنوا عليها الحداد.

هذه أبرز الأعمال التي جعلت من "شادية" نموذجاً للمرأة المناضلة، والمدافعة عن الوطن(الأرض)، بتقديم روحها فداءً لها.

---

[1] ينظر، نجم المتوسط: ١٥٢.

وتقلُّ صورة المناضلة بعض الشيء عند النظر إلى "المياء" زوجة "ليث"، التي كان نشاطها قبل تخرجها أقل من نشاطها بعد زواجها من "ليث"، وانتقالها إلى الهضبة.

من صفاتها الجسدية يقف الراوي على وصف دقيق لها، مبرزاً الصفات التي تستوعبها الأعمال:

> " السمرة الدافئة وعينان واسعتان وشعر قصير مجعّد بإتقان،
> أنف كبير وجسد صغير، وحقيبة جلدية ضخمة ضمّتها الفتاة
> إلى صدرها تخفي تفاصيل أنوثتها"(٢٥٣).

فإلى جانب هذه الصفات الدافئة التي تقرّب صورة "المياء" أكثر، إذ جاء تقديمها، تقديماً مباشراً، مقترناً بحدث وهو حادثة اعتقال"ليث" وسجنه في دمشق، فإن اسمها قد جاء من صفاتها الجسدية، فالجسد الصغير يقترب من المعنى الدلالي لاسمها "المياء"، كما أن لون بشرتها السمراء، مأخوذة من اسمها.

تحقق "المياء" ذلك الإنجاز النسائي الهام في تلك الفترة، عن طريق استقطاب عدد من النساء المتعلمات، اللواتي اشتركن في الندوات السياسية وقدمن الآراء، ونظمت لهن "المياء"مظاهرة جامعة، حملن خلالها اللافتات والشعارات السياسية.

وكانت المظاهرة تحمل مطالبة خاصة، وهي الدعوة إلى إشراك المرأة، وإعطائها فرصة التمثيل البرلماني، فرددت النسوة الشعارات، ورفعن اللافتات.

دفع هذا العمل إلى الاستنكار من الجميع، وخصوصاً "ذهب" وابنتها "سلمى"، وأثار فضول الرجال في المقهى، لكن "فهداً" رأى في "المياء" امرأة أخرى لأنها امتلكت ما لم يمتلكه أحد من الرجال الجالسين[1].

وينتهي عمل "المياء" في التحضير للمظاهرات بعد هذه المظاهرة، إذ إن الجميع اتهم "ليث" بتحريضه النساء على التمرد، لكنه تحدّث في خطبته للناس، بأن الأمور لم تستقم، فلم يجد الناس وخصوصاً (النساء) الحرية في إقرار الآراء، وتحقيق الذات في المشاركة النيابية[2].

وتقف صورة "السوسنة" في (أعواد ثقاب) إلى جانب صورة "المياء" السابقة الذكر، بداية يمكن تتبع وصفها الجسدي الذي تكرر في أكثر من موضع، وبصيغة "شعرية" من قِبل وصف "صالح" لها:

> " الشكل البهي، وخضرة عينين كأن الخضرة تمسهما على
> استحياء خضرة تشبه بقعة خضار وسط أرض جرداء قاحلة،

---

(١) ينظر، شجرة الفهود: ٣٠٣.

(٢) ينظر،م.ن: ٣٠٤.

هي البين بين أن تتخذ شكل نهر رمادي، ومرج أخضر وصوت جميل دافئ كماءٍ يسيل عن سطوح ساطعة"(١٠٠).

يكشف هذا النص عن الجمال الذي تمتلكه "السوسنة" وأخذ "صالح" هذا الوصف من اسمها الذي يحمل الجمال والاخضرار الدائم والدفء، ولم يكتفِ بهذا، بل إنه كان يشير دائماً إلى شعرها الذي شبهه "بكومة القرنفل".

ومن الوصف الجسدي ذلك، يبدأ وصف أعمالها النضالية ومبادئها وآرائها الجريئة في بث الحرية في نفوس الشباب، وخصوصاً أولئك الجدد الذين يشتركون في الحزب فيجدوا نشاطه من جديد.

كانت أولى آرائها انتظام من يدخل وينتظم في الحزب، وقد كانت أغلب نقاشاتها حول مصير المرأة الشرقية، ومصير حق المساواة بينها وبين الرجل، فكثيراً ما كانت تشرح "الصالح" أصول العمل نحو إيصال العدل للجميع فتقول:

" ليكف أصحاب العمل عن استغلال النساء، بعضهم لا يشغل إلا العوانس، وإذا ما تزوجت امرأة من مخاليق الله تفصل من العمل، وبعضهم يتعامل معهنّ بمبدأ الأجر الأقل لنفس العمل بحجة أن جهد الرجل قد يفوق جهد المرأة لذات العمل" (٨٧).

يشكل هذا الاضطهاد الذي تعيشه المرأة صورة حقيقية للواقع الذي يصور شبكة من العلاقات الاجتماعية، وعلاقات العمل، ودوافع العمل وغير ذلك من الأمور.

فكانت "السوسنة" ترى بأن التوجه في النضال نحو إعداد حياة أرقى للمرأة هي التي تُنهي ذلك التمييز بين المرأة والرجل في جميع الأمور كما ذكرت ذلك:

"في العمل وفي الطلاق وفي أنظمة الإيجارات، إيجارات البيوت والعقارات..." (٨٧).

لقد أصبحت هذه الشعارات مؤشراً خاصاً، بحركة "السوسنة" في الدفاع عن حقوق المرأة، وتنمية الجديد من الأمور، "فالسوسنة" تشكل صورة ونموذجاً للمرأة المكافحة والمناضلة في إحقاق الحق.

ويمكن إطلاق الوصف نفسه على "الثريا بنت العربي" في (الرقص على ذرى طوبقال) إذ إنها تمثل شريحة للمرأة المكافحة والمناضلة في الدفاع عن الحق في الحياة على الأرض (بلدها)...، فكانت تقف إلى جانب "مدين" في آرائه وفي تلك الرؤية المستقبلية التي كانت تترسم "الثريا" خطاها، وفي ذلك يظهر "خليفة" عم "مدين" في إحدى المرات بقوله:

"ثريا بنت العربي المختار ملأت عيني... ربما هي مثلك أو أزيد... لا تعلم عنها إلا القليل القليل... حاولوا احتلالها... مصادرتها واستهلاكها لكنها أبت... إنها... ذات عزيمة... تكره الثرثرة... تعشق الوطن الصغير مع الكبير." (١٥٨).

يكشف هذا المقطع عن الفعل الكبير الذي تأمل "الثريا" تحققه فتاة قلمّا يوجد مثلها، حاربت المستعمر بأسلحته التي استخدمها كي تصبح "الثريا" في حوزتهم، واستمالتها لتكون في بلاد الفرنسيين.

عزيمتها كبيرة، وهي ذات أفكار جريئة، قليلة الكلام، ولا تحب الأحاديث التي لا قيمة لها في، ولوطنها في القلب مكانة لا تقل عنها مكانة الوطن العربي بأكمله.

إن الكلمات السابقة التي قدمها "خليفة" تكفي لجعل "الثريا" نموذجاً للمرأة العربية المناضلة والمكافحة، التي تأبى الظلم، وتعمل بكل طاقاتها نحو المستقبل المشرق والأمن.

ب- صورة المرأة البغي

تظهر صورة المرأة "البغي" في روايتي(نجم المتوسط، والموت الجميل)، حيث تم تسليط الضوء عليهما وعلى علاقتهما بأحداث الروايتين، فهناك المرأة التي تقدم جسدها مقابل إضاعة الوقت لإرضاء ذاتها، "كنوال" في (نجم المتوسط)، أو المرأة التي تبيع جسدها مقابل المال لتعيش ولتربي ابنتها وتمثلها "الغريبة" في (الموت الجميل).

الصورة الأولى التي تمثلها "نوال" تجسد واقع الفتيات في ذلك الوقت، وجيل النساء المترفات، و"نوال" تمارس العبث مع "حامد الخالد"، فتكذب عليه في حديثها عن حياتها الخاصة، موضحة أنها شبه مطلقة، وزوجها قد هاجر إلى (أستراليا) منذ سنة، وتعيش مع حماتها.

ولكن نهاية الرواية والهزيمة التي مني بها الناس، ونكسة حزيران (١٩٦٧)، تكشف عن حقيقة "نوال" المزيفة، إذ تظهر متشحة بالسواد حداداً على زوجها"الجندي" الذي استشهد في (سيناء)[١].

هذه الحقيقة المرة تقدم صدمة ثانية "لحامد"، فاعتبر ذلك خيانة للوطن والنفس، فيطردها من منزله، ويبكي على فعلته، وعدم تبصره للأمور.

و"نوال" المبتغى والأمنية المطلوبة في طرد الاستعمار والمستعمرين تنعكس دلالتها في تلك الأمنية التي كان الشعب يبتغيها.

كما تظهر صورة "الغريبة" بمظهر "البغي"، التي كانت تقف تحت أضواء النيون في الشوارع لتبيع جسدها، وقد ابتدأ الراوي "الغريب" بوصفٍ لعينيها فيقول:

> "ما رأيت في قريةٍ ولا في مدينة عينين بنفسجيتين إلا هما، وسيظل مرآهما مخضلتين بالدمع في ذاكرتي" (٤٣).

---

(١) ينظر نجم المتوسط: ١٧٨-١٨٠.

يميّزها هنا "الغريب" بوصفٍ دالٍ على مرآها، ولذلك يصفها في موضع آخر أكبر، لكنه يتساءل عن سبب وقوفها الدائم تحت أضواء النيون، ليكون الجواب لأنها من بنات الليل اللواتي يقفن على الطرقات لبيع أجسادهن[1].

وبعد فترة من الزمن، يعود "الغريب" إليها، فيأخذها معه لا كعشيقة أو بائعة هوى، وإنما أراد تطهير كل شيء حولها بالزواج منها، وهذا الماضي يظل يلازمها حينما تعود وإياه إلى القرية، فتعرف مقدار كره الناس لها.

تختار يوماً، تخرج من منزلها وتلقي بنفسها في البئر المهجورة لتموت بعد أن عرف الجميع قصتها، إذ إنها كانت تريد أن تغطي ماضيها بالحياة في القرية لكن ما أرادت تغطيته انكشف وبان، فانتهت حياتها على ما هي عازمة عليه.

فتفترق في النهاية عن "الغريب" -زوجها- وتترك طفلتها في المدينة عند عائلة، وترسل لها المال كل فترة، لتنطوي بذلك صفحة في حياة "الغريب"، وهذه "الغريبة" التي كانت ترى أن "الليل شمعة النهار" (٥٤)، متخذة تلك الشمعة الصفة التي تميزت بها وهي الاحتراق والذوبان والانتهاء وقد أشارت هي إلى ذلك حين قالت لزوجها:

"الا ترى أن المدينة امتصت رحيق جسدي..." (٧٧).

جـ- صورة المرأة المجنونة

التصقت سمة الجنون بشخصيتين وحيدتين في الروايات، وذلك في رواية "شجرة الفهود"، وهما "ذهب" وابنتها "سلمى"، على أن أكبر الوصف كان "الذهب".

يأتي وصف "ذهب" الجسدي من خلال نظرة "فهد" إليها، وهذه النظرة تحمل كافة المعاني والدلالات التي تشي بأنها تفتقر إلى الجمال والعقل:

> "كانت صغيرة مبططة. بيضاء دون روح، حمراء الشعر شعثاء تثير السخرية أكثر مما تثير الاهتمام. وفوق هذا وذاك درجوا جميعاً في العادة على تسميتها بالبلهاء منذ طفولتها الأولى" (٥١).

إن فقدان عنصر الخفة في الروح، والبلاهة والغفلة، وضعف العقل أثارا فيها كل عناصر المشاجرات والمشاحنات مع الجميع، على الرغم من أنها لم تكن تؤثر في السرد، بل إن شخصيتها كانت (جامدة) صبّت في قالب واحد.

وأثارت "ذهب" منذ أن تزوجت "فهداً"، ووطئت داره، أثارت زوبعة كبيرة في صياحها وصوتها العالي، وثرثرتها، ويمتدُّ طيشها وجنونها إلى أن تعلق على كل كبيرة وصغيرة، فلم تكن تمضي لحظة تعيشها العائلة دون أن يردعها ضرب سوط أو ضرب

---

[1] ينظر، الموت الجميل: ٤٦-٤٧.

حزام من "فهد"، وأحياناً من "فريدة"، و"ذهب" بالتالي مصدر إزعاج للجميع، وخصوصاً "غزالة" التي رأت فيها ذلك الجنون الكبير، وعندما أوصتها "فريدة" بالعناية بالزهور، وزراعتها، فإن "ذهباً" بدأت بالحديث إلى الورد كل صباح، فكان هذا عين الجنون تراه "غزالة".

وعلى الرغم من سذاجتها وغبائها، إلا أنها كانت تدرك بعض الأمور، وما يتعلق بمالها وممتلكات والدها الذي كتبها "لفهد" حينما تزوجها، ومن ذلك ما قالته حينما رأت الهدايا التي أحضرها فهد لزيارة "عدنان السلطي":

"خرفاني... أي والله خرفاني... أعرفها من بين قطيع، بدكم تهدوا الباشا حُرّين. بس مش خرفاني" (٦٣).

الأمر الذي دفع "فهد" إلى ضربها، فدخلت غرفتها نائحة باكية، ولكن "ذهباً" التي ملأت الدار زعيقاً وثرثرة، تسلم إلى مرض أفقدها جسدها وحركتها الدائمة، ولسانها الذي يلهج دائماً بالزعيق والتعليق، فوقعت سجّية لمرض السرطان، وفي هذه الأوقات تغيّرت، وصارت محط اهتمام الجميع، لكنها ماتت بعد أن تركت وراءها ابنتها "سلمى" التي نالت من أمها نفس السّمات والحركات والأعمال، وهذا الحضور لذهب أعطى إيقاعاً متصاعداً يقوم على ابتداء حركة من حركاتها الساذجة ثم ينتهي الإيقاع بموتها[1].

سميت "سلمى" بهذا الاسم لأنها جاءت صحيحة معافاة، ليست كأخيها "أسعد"، وهي نسخة مصغرة من "ذهب" امتلكت بعض صفاتها وسماتها، وكانت الغيرة التي تأكل صدرها، حينما كانت ترى "ميسلون" ابنة أخيها "محمد نصر".

ولها كذلك تدخلات كثيرة في أكثر الأحيان يأتي وصفها الجسدي من خلال اعترافها هي بذلك، عندما كانت ترى نفسها بالمرآة، وتقارنه بجمال "ميسلون" البهي، إذ أنها كانت:

"تبحث عن بشرتها البيضاء فترى وجهاً أحمر غطاه كلف الشمس باستمرار... أما تلافيف شعرها الأشقر فقد اختفت وجلت محلها كتل شقراء منتفه..." (٢٦٦).

هذه الصفات تشكل مع أفعال "سلمى" المشابهة لأفعال أمها، صورة نموذجية للمرأة التي اتسمت "بالجنون".

---

[1] نبيل حداد: شجرة الفهود لسميحة خريس (صورة المجتمع الأردني الأنتقالي في نصف قرن)، م. أبحاث اليرموك، مج(١٥)، ع(٢)، ١٩٩٧: ١٠٦

صورٌ نسائية أخرى

انفردت بعض الروايات في الحديث عن "الأم" وقد جاءت وصفها على وفق السياق الذي دخلت فيه، ويمكن النظر إلى الجدول التالي الذي يجمع بين صور الأمهات في الروايات الست:

شجرة الفهود	نجم المتوسط	الموت الجميل	الرقص على ذرى طوبقال	أعواد ثقاب	رجل وحيد جداً
فريدة (أم فهد)	أم صابرين	والدة الراوي	أم مدين	أم منصور	/
غزالة (أم محمد نصر)	أم حامد	والدة الطفل (رحمة)		الداية (أم حمد)	
تمام (أم ربيع)	أم سارة				
ذهب (أم أسعد)	أم سمير				
نوار (أم فهيد)	أم حامد (زوج الحاوي حسنين)				
أم نوّار					
لمياء / سليمة					
نازك / شيماء					
رابعة / عزيزة					

وقد تمثلت أعمالهن في دعوة الأبناء إلى السير في الطريق الصحيح، والحفاظ على البيت والزوج والولد، وهن يمثلن الشريحة النسوية الأكثر تفاعلاً مع الأحداث، ولكن أوصافهن جاءت ضمن كل أعمالهن التي ظهرت في السرد الروائي، وكذلك ظهرت صور للمرأة العاشقة، التي ظهرت في الروايات جميعاً ويمكن تصنيفها على النحو التالي:

شجرة الفهود	نجم المتوسط	الموت الجميل	الرقص على ذرى طوبقال	أعواد ثقاب	رجل وحيد جداً
لمياء سليمة نوار ميسلون سعاد الغجرية خديجة	جمانة	وطفا النعمان	ميري والثريا بنت العربي المختار	السوسنة	ماريانا

على الرغم من وجود هذا العدد من العاشقات، إلا أن الأسباب اختلفت، والأهواء تعددت فـ"لمياء" تظهر صورة عشقها، وتماديها حينما خرجت ليلاً من منزلها باتجاه منزل "ليث" واخوته في دمشق، لتعرف أخباره وصورة "سليمة الصخور" الفتاة التي كسرت حاجز التقليد فهربت مع "عدنان" إلى دمشق ليتزوجها، تاركين خلفهما كل شيء.

ولعلَّ صورة "خديجة" وعشقها "لخير الله" كانت أكثر الصور رسماً، إذ إن الراوي أفرد مساحة نصية، تناول من خلالها زمناً سار بحب العاشقين الذي انتهى بمجرد أن اكتشفت أمرهما.

وأما صورة "نوّار" فكانت قد دفعت نفسها إلى بيت "فهد"، بعد أن شعرت بحبها وميلها الشديد نحو "فهد" فتزوجته على الرغم من كبر سنه، ومن زواجه من ثلاثة قبلها، وأبنائه العشرة. إلا أن حبها له أعماها عن كل الأمور، وظلت بعد زواجها منه المرأة المدللة، ولكنها تؤمن بانحرافات وتعود "فطيمة السحارة" وتخدمها والدتها في ذلك وهنا يتجاور العلم مع الخرافة، فنوار كما نعرف فتاة متعلمة ووالدتها كانت في السابق معلمة أجيال[1].

و"ميسلون" أو "عسل" كما يطلقون عليها، انتشت مع زهر اللوز في فصل الربيع، الذي جلل الهضبة، فرأت طيفاً، وسمعت صوتاً موسيقياً يأتيها من السماء، فلمحت خيال "الطبيب وليد" الذي أخذ لبها وقلبها، وشاركها هذا الحب، وتقاسماه، إلا أن والدته (الشامية) أرادت له غير ما أراد، فخطب ابنة خالته، فترك حب "ميسلون"، فماذا حدث؟ ضحّت الفتاة بحياتها من أجله وكي لا ترى خيانته لها، فأرادت أن تلقي بروحها بين يديه حينما شربت السّم.

يأتي موت ميسلون تتويجاً لمرحلة رومانسية أحست فيها المرأة الأردنية في ذلك الوقت، فموتها على الرغم من كونه حماقة طفولية إلا إنه في طياته دلالات تاريخية وإشارات ذات أهداف حضارية وخاصة حين مزجت الروائية (الطلاء والسم) الأداة الحضارية بالأحداث وجعلتها سبباً في تحرك الأحداث نحو الأمام الأمر الذي أدى إلى حسن صياغة الحبكة وربط الأحداث[2].

وتطل صورة "سعاد الغجرية" في (شجرة الفهود) هي الفتاة التي أحبّت "فهداً"، لكنها تعلم أنه لن يكون لها، لذلك كانت تكتفي بزيارته القليلة للمقهى الليلي، وكانت تشعر

---

(1) ينظر، نزيه أبو نضال: سميحة خريس في شجرة الفهود: ٤٠

(2) ينظر ، نبيل حداد: شجرة الفهود لسميحة خريس (صورة المجتمع): ١١٩.

في النهاية بأنها لن تراه، وفعلاً مضت أحداث الرواية بعد حادثة سجن "ليث" الأولى ولم يرها فهد إلى أن مات.

وتتخذ صورة "السوسنة" مساحة نصية كبيرة من (أعواد ثقاب)، وكثيراً ما كانت تبث مشاعرها إلى "صالح" برسائلها له أثناء سجنه، وقد دلّ هذا على العشق الذي تمكّن منهما، فمضت بهما فترة زمنية طويلة ثم خطبها لكنه لم يتزوجها فافترقا.

في حين تحظى "جمانة" في (نجم المتوسط) مساحة قليلة، إذ إن الراوي أشار إلى علاقتها بـ"حامد" في صفحات قليلة، وكذلك "ميري" في (الرقص على ذرى طوبقال) في حين إن "الثريا" نالت جزءاً من محبة وعشق "مدين" لها، وهي إلى جانب عشقها لمدين تمثل نموذجاً للمرأة المكافحة والمناضلة بصمت كبير متعالٍ يعطيها تفرداً في امتلاك القدرة على مقاومة المحتل بكافة أساليبه وأهدافه[1].

وتظل صورة "وطفا النعمان" صورة وحيدة للمرأة العاشقة بصمت متخذةً (كمشة اللوز) أساساً لهذا العشق، فتتبدل أحوالها منذ أن عاد الغريب بزوجة ، على الرغم من ارتباطهما بكلام يشي بأنهما كانا لبعضهما إلا أنه تركها بعد أن قطف منها ثمارها قبل الأوان، فهجرها تاركاً جرحاً عميقاً ينزف.

و"ماريانا" تلك الفتاة التي عشقت حبّ التملك، والانجذاب نحو الشباب ودعوتهم الدائمة من خلال جمالها الأخاذ إلى عشقها، كانت بالنسبة إليهم حلماً بعيد المنال.

هذه الصور تمثل نموذجاً للمرأة العاشقة وللمرأة الأم، وهي كلها صورٌ جاءت مقتبسة من صور أكبر لها تمثله، ولكن جاء ذكرها هنا للإحاطة والشمول.

---

(1) ينظر بشيء من التفصيل، في مقالة رفقة دودين: قراءة أولية في رواية الرقص على ذرى طوبقال: ٦٢.

الفصل الخامس



توظيف التناص

أولاً: التناص الديني.

ثانياً: التناص الأدبي.

ثالثاً: تناص الأمثال والحكم الاجتماعية.

توظيف التناص

حظي مصطلح (التناص)(١) بدراسات نقدية متعددة(٢)، التي تعمقت في دراستها للمصطلح منذ ظهوره على مسرح النقد، وحتى الوقت الحاضر، وقد كانت الاستزادة النقدية في هذا المصطلح عندما كان يرافقه تطبيق عملي باستحضار نصوص (روائية أو شعرية) واستحداث المصطلح بأنواعه وأشكاله وأنماطه فيها.

والتناص الذي جعلته (جوليا كريستيفا) من مميزات النص هو الذي يحيل المتلقي إلى نصوص أخرى، فهو بالنسبة للنص "ترحال"(٣)، وهذا الترحال لا يتم إلا

---

(١) من تسميات أو (صيغ) التناص التي تحمل نفس المعنى: (التناصية، النصوصية، تداخل النصوص (النصوص المتداخلة)، النص الغائب، النص المُسْبَق، التعالي النصّي، الترحال النصّي، النص المُنتج، النصوص المهاجرة والمُهَاجَرُ إليها، تضافر النصوص، تعالق النصوص، النصوص الحالّة، والمُزاحة (الإحلال والإزاحة)، تفاعل النصوص، النص الجامع). ينظر في ذلك: مارك أنجينو "مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد" ضمن كتاب "في أصول الخطاب النقدي الجديد"، ت: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ١٠٢، جوليا كريستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، م: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١: ٢١، جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٩٠، رولان بارت: نظرية النص، ت: فتحي الشملي وآخرون، حوليات الجامعة التونسية، ع ٢٧، ١٩٨٨: ١٨، تزفتيان تودورف: نقد النقد (رواية تعلم)، ت: سامي سويدان، م: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢: ٦٨ وما بعدها، ليون سومفيل: التناصية، ت: وائل بركات، م. علامات في النقد، ج٢١، مج ٦، جمادي الأول، ١٤١٧هـ، سبتمر، ١٩٩٦: ٢٣٩. ومن الدراسات العربية التي تناولت المصطلح بتسمياته: عبد الله إبراهيم: المتخيل السَّردي، مقاربات منهجية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، د. ط، ١٩٩٠: ١٨، صبري حافظ: "التناص وإشاريات العمل الأدبي" ضمن كتاب (في أفق الخطاب النقدي)، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦: ٥٩، عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط١، ١٩٨٥: ٣٢٢، محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣: ١٢١، أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، اربد، ط١، ١٩٩٥: ٩، تركي المغيض: التناص في معارضات البارودي، م. أبحاث اليرموك، مج ٩، ع ٢: ٩٠، محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥: ١٧٥، رفقة دودين: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٧: ٢٥، سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢: ٥، المختار حسني: نظرية التناص، م. علامات في النقد، ج٣٤، مج ٩، شعبان، ١٤٢٠هـ، ديسيمبر، ١٩٩: ٢٤٢، وكاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، مكتبة مدبولي، الفجّالة، د. ط، ١٩٩٣: ٤٥، وآمنة يوسف: تقنيات السرد: ١٢٢-١٢٣. والعديد من الدراسات لا يمكن حصرها في مجال الدراسة.

(٢) ينظر، المراجع السابقة الذكر، حيث تناولت أصول المصطلح وتسمياته وأنواعه.

(٣) جوليا كريستيفا، علم النص: ٢١.

إذا تداخل وتقاطع مع نصوص غائبة فيحل محلها[1]. وعبّرت عنه بـ"القانون الجوهري" الذي يُدْخِل النص في علاقات فاعلة ومتفاعلة مع النصوص، التي ضمتها المؤلف بقصد أو بدون قصد- فتنصهر هذه العلاقات هادمة للنصوص الغائبة عن طريق امتصاصها نصيًا[2].

وقد أكسبت (كريستيفا) التناص معنىً بالغ السّعة، فأصبح -كما عبّر عنه جيني- فضفاضا، وبالتالي فإنه لا يسعف في دراسة التناص بمعناه الحصري، فجعله (جيني) حوارا صريحا وشرعيا أو إغارة مخفية بين النصوص المتداخلة[3].

واعتبر النص أنه "جامع"[4]، حين نكتشف في ثناياه نصوصا ذات مستويات متعددة ومتداخلة، التي تحلينا إلى استثارة تلك الثقافات السابقة والشواهد التالدة في الذهن[5].

إن اعتبار النص نصا جامعا، قد يَحُدُّ من قيمة التناص، فيجعله بصفة متلازمة وملتصقة على الدوام بأي نص مهما كان جنسه الأدبي أو نوعه، وهذا الأمر قد يقترب عمّا عبر عنه النقاد العرب القدامى من ظاهرتي "السَّرقة الشعرية" و"توارد الخواطر"[6]، فبيّنوا موقفهم النقدي من هاتين الظاهرتين. وبناءً على ذلك فإن النصوص حسب التعريف "الجامع" تصبح نصوصا مسروقة، وهذا ما لا يمكن أن يقال.

ولكي يُنقذ التناص من الشمولية المُطلقة؛ فقد سوّغه (جيني) بقوله أنه "عمل وتحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نصٌ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[7]، هذا التعريف هو نقلة نوعية للتناص فأحيط المعنى الشامل بمعنىً دقيق وواضح، الذي اشترط في التناص أن يكون (عمل وتحويل)، فهو أسلوب مقصود، وتكنيك واضح، وإرادة تغيير للنماذج السابقة التي تمتعت بشهرة كبيرة[8]، والمناصص حينما يستخدم

---

(1) ينظر، كريستيفا: علم النص: ٢١.

(2) ينظر، م. ن: ٧٩.

(3) ينظر، كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً: ٤٥.

(4) رولان بارت: نظرية النص: ١٨.

(5) ينظر، م. ن: ١٨.

(6) يُنظر، عن السّرقات الشعرية كتاب إحسان عباس: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"، "نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثا[منِ] الهجري"، دار الشروق، عمان، ط١ ١٩٩٣: ٦٧١-٦٧٣، وعن قضية توارد الخواطر "وقع الحافر على الحافر" مقالة: جهاد ا[لـ]؛ موقف النقاد العرب من ظاهرة التخاطر، م. مؤتة للبحوث والدراسات، م٩، ع١، ١٩٩٤: ١٤٣.

(7) مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١٠٨.

(8) ينظر، سعيد يقطين: الرواية والتراث السّردي: ١٠-١١.

حقه على النص بدون (لصوصية) بل بوعي كامل وإدراك شامل، فإنه بتعدد حدود هذا النص يتحرك كما ينبغي له أن يتحرك داخل النص[1].

وقد تبلورت الإضافات النقدية على المصطلح، على أيدي عدد من الباحثين في الغرب أمثال (جينيت) الذي رأى فيه أنه "كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"[2] ويسميه بـ"التعالي النصي"[3]. وفي داخل هذا الإطار تندرج كل الفعاليات التناصية، والعلاقات بين النص وما حوله، سواء اتسمت هذه العلاقات بالشرعية والجلاء والفنية أم باللصوصية والانتحالية والاتكالية، ليظل القول إنّ ثمة تناصا مجرداً من كل معنى ومن أي حكم[4].

وهذه النصوصية المؤسَّسَة عُرفت بأنها ذات "مواصفات أنموذجية"، وهي تحاكي النصوص المنتجة والمتداخلة والمتفاعلة فيما بينها[5]. وعن طريق هذا التنظير النقدي يمكننا اجتياز عتبة التناص عملياً بدراسته على النصوص السّردية المدروسة.

أولاً: التناص الديني

ويعني أن يتداخل نص ديني بطريقتي الاقتباس أو التضمين مع النص الروائي من قصص قرآني وآيات قرآنية بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ومن تناص للأحاديث النبوية، والخطب وللأقوال الدينية المأثورة عن الصحابة، وأخيرا ما استلهمته النصوص من ألفاظ صوفية ذات إيحاءات دينية.

تضمنت بعض النصوص الروائية المدروسة جانباً من القصص القرآني، وخاصة قصص الأنبياء، كذكر قصة "يوسف" في روايتي (أعواد ثقاب ورجل وحيد جداً)، وقصة أبرهة الحبشي وفيلته في (الرقص على ذرى طوبقال)، بالإضافة إلى ورود إشارات إلى قصص الأنبياء ضمن سياقات نصّية مختلفة.

يمكن أن يقال إن قصة النبي "يوسف" جاءت في القرآن الكريم بخصوصيات أسلوبية خاصة بها، فقد اشتملت على تفصيلات نصّية بأساليبها المتعددة، وهي قصة

---

(1) ينظر، كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً: ٧٥.

(2) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص: ٩٠.

(3) م. ن: ٩٠.

(4) ينظر، كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً: ٧٣.

(5) ينظر، رفقة دودين: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة: ٣٦٢.

ذات أسلوب دائري، وتظهر هذه الدائرية حينما ابتدأت برؤيا النبي "يوسف" وانتهت بتحقيق هذه الرؤيا[1].

وتشتمل القصة على الرؤية التي تفاعلت الأحداث ضمنها فتحركت وحفّزت بعضها بعضاً. والقصة أخيراً تعتمد وبشكل لافت للنظر على أسلوب التقديم الحدثي أي (الاستباق) الذي أظهر تلك المشاعر الإنسانية الدالة على الصّدق والإيمان والمحبّة[2].

وقصة "يوسف" التي جاءت متناصّة مع السرد الروائي، تؤكد المقروء الديني الذي يرثه الذهن ويحفظه بحضور في الذاكرة، فيتعالق النص الحاضر مع النص الغائب الذي يسعى النص الروائي إلى تحقيق الهدف والدلالة الفنية، وذلك من خلال التعرف إلى المعطيات الفنية في النص وتحليل موقعها وبيان دلالاتها وأهدافها.

القميص أولى تلك المعطيات في قصة "يوسف" القرآنية، وهنا في تلاحمه مع النص السَّردي في رواية (أعواد ثقاب)، يأتي ليركز على نفس المعطيات الدينية الدالة.

يشير الباحث (سليمان الطراونة) إلى أن قميص "يوسف" كان قد تناوله السياق القرآني دوناً عن بقية الثياب، كونه مأخوذاً من عبارة (تقمّص)، التي كانت تشير إلى تقمّص النبي "يوسف" لذاته الشخصية، فحين غدر به أخوته في الغابة استخدموا "القميص" الملوث بالدم دليلاً على موت "يوسف"، ومخرجاً للأخوة الذين عاهدوا الأب الحفاظ على "يوسف". وفي غدر امرأة العزيز به حينما أغلقت أبواب القصر وراودته عن نفسه، فجاءت صورة "القميص" التي قدّت من دبر دليل براءة "يوسف" على عدم خيانته للعزيز، وأخيراً فإن صورة "القميص" حملت معجزة إلاهية في ردّ البصر لـ"يعقوب" الذي كانت عيناه قد ابيضتا من كثرة بكائه وحزنه على "يوسف"[3].

ولأن قصة "يوسف" في (أعواد ثقاب) تجيء مسرودة على لسان الجدّ، الذي يتحلق حوله أحفاده، فيقص عليهم القصة وحينما يصل إلى صورة "القميص" الأخيرة، فإن تأثير القصة جاء مباشراً على نفسية الجد، ونفسية الأحفاد الذين يستمعون القصة ويُدهشون من قدرة هذه القصة من أن تجعل الجدّ يبكي.

يأتي بكاء الجد نتيجة ثانية سابقة في حياته، حينما يتذكر أخوته (الأحد عشر) الذين ماتوا في الحروب. فتكون دموعه دموعاً صادقة تخرج من قلبه الحزين، يقول:

---

(1) ينظر، سليمان الطراونة: دراسة نصّية أدبية في القصة القرآنية، د. ن، ط1، 1992: 271.

(2) ينظر م. ن: 272.

(3) ينظر، م، ن: 288.

"ويتماوج صوته بنغمات حزن رقراقة ثم يشهق بالبكاء
وهو يقصُّ علينا كيف وضع سيدنا يعقوب قميص يوسف
على عينيه، فابصرتا بعد إذ ابيضتا من الحزن" (٤٨)

يتعالق هذا النص ويتناص تناصاً غير مباشر مع الآية القرآنية التي وصف الله فيه معجزة أن يتحول القميص إلى أداة بصرية، يقول تعالى: "اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيراً"[1]، وقوله تعالى: "فلمّا أن جاء البشيرُ ألقاه على وجهه فارتد بصيراً"[2].

في النص القرآني السابق جاءت كلمتا (وجه ووجهه) بدلاً من عبارة (عينيه) التي أثبتت في النص الروائي، فالأول يحمل صفة ودلالة التعميم، أي أن حزن "يعقوب" على "يوسف" اشتمل على حزن دائم وظهر أكثر ما ظهر في وجهه، الذي ظل حزين القسمات إضافة إلى أن (العين) هي حاسة من حواس الوجه، في حين إن الثاني يحمل صفة ودلالة التخصيص للعين لكي يقترب الراوي من المستمعين ويؤثر فيهم سمعياً وبصرياً، وذلك عن طريق استخدام الدموع الصادقة التي ذرفها "الجد" دليلاً على ذلك.

على الرغم من حداثة سنّ الراوي حينما كان يستمع إلى جدّه وهو يسرد عليهم قصة "يوسف"، فإنه يدقق في صغائر الأمور فينقلها لنا بعينيه اللتين وصفتا الدموع بشعرية بليغة، يقول:

"كان لدموعه السحساحة على صفحة وجهه وقع، لمّا أدقق النظر،
أجدُ خيوطاً ترسم مسير الدموع التي تستقر في ثنايا لحيته البيضاء،
إنها ملح دموع حارّة لاسعة..." (٤٨).

لكي يجعل الراوي (الدموع) حقيقية وصادقة، فإنه يُرفقها بعبارات دالة كقوله: "السحساحة"، إشارة إلى نزولها وهطولها كالمطر تُصبُّ صبّاً، مشكلة طبقة رقيقة ولامعة يشبهها بالمرآة على صفحة الوجه، وهي بذلك لها وقعٌ على نفس الباكي وعلى نفس الناظر، ولشدة هطولها فإن لها صوتاً ووقعاً.

وأما "ملح الدموع" فإنها تشكل خيوطاً مُرتَسَمَة بين ثنايا لحيته البيضاء، وهنا يتشابك اللون "الأبيض"، فمن ملح للدموع يترك آثاره البيضاء ولحيةٍ ذات شعر أبيض، وتُظهر دقة النظر من قبل الراوي -الحفيد في ذلك الوقت- بين الملح واللحية.

---

(١) سورة يوسف، آية: ٩٣.

(٢) سورة يوسف، آية: ٩٦.

ويتعالق هذا النص مع النص السابق مع الآية القرآنية التي تشير إلى فقدان (يعقوب) البصر، حتى ابيضت عيناه، يقول الله تعالى في ذلك: "وابيضت عيناه من الحزن"[1]، لتشكل كذلك صورة من صور ذلك التعالق النصي.

واللون "الأبيض" في المدلول الشعبي يرمز إلى الطهر والنقاء والصفاء، وأما البياض في النص القرآني فإنه يحمل صدق الدموع ونقاء النية، ففقدت العين قوّة الإبصار، لكثرة الدموع الصادقة، ويمكن اتخاذ تحليل النص القرآني في اتجاه آخر إذا ما اعتبرنا أن ابيضاض العين كان يحمل صورة السرور والتهلل حينما شم "يعقوب" رائحة "يوسف" فسرَّت العين بمرآها من بعد الحزن الذي طال عليها.

وانطلاقاً من خصوصية التناص في تناول قصة (القميص) كأنموذج من نماذج التأثر المباشر في المستمعين، وكونه يأخذ مساراً واحداً ومحدداً حينما يتناول "الدموع" وأثرها في تحفيز الرؤية السَّردية التي تجيء في تقابل مع (القميص)، والذي يأتي متلاحما مع بنية السرد الروائي، ومتعالقاً مع النصوص القرآنية.

فمن (القميص) الذي شكل إيقاعاً في النص القرآني، إلى حجة اخوة "يوسف" عندما عادوا إلى أبيهم ينقلون خبر "يوسف" الذي صار طعاماً "للذئب". و"الذئب" الذي أشار إليه القرآن جاء ذكره في ثلاثة مواضع[2].

في المرّة الأولى حزن وخوف "يعقوب" على "يوسف"، والثانية حينما عهد الأبناء المحافظة على "يوسف" من "الذئب"، والثالثة المؤامرة التي حاكها الأخوة تحقيقاً لحلمهم في إبعاد "يوسف" عن أبيهم.

يقول الراوي في نص (رجل وحيد جداً)[3] عن الخوف الذي لازمه على المهر الصغير:

> "أين ذهب؟... إني أخاف عليه من غواسق الليل التي لا تتوقف ولا تتوقف... أخاف أن يأكله الذئب... كيف سأفتش عنه في هذه الظلمات المتصابية المتراكمة؟..." (٩٣).

---

(١) سورة يوسف: ٨٤.

(٢) إشارة النص القرآني إلى ورود قصة الذئب في سورة يوسف، قال تعالى: "قال إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب" ١٣، "قالوا لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنا إذاً لخاسرون"، آية ١٤، "قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب"، آية ١٧.

(٣) ينظر، الصفحات التالية في الرواية التي تشير إلى التناص القرآني: ٦، ٩٢، ٩٣.

يتميز التناص هنا بامتلاكه بؤرة مزدوجة تُساعد على فهْم النص الذي بين أيدينا، والتعرف إلى النصوص الحاضرة والغائبة السابقة التي تحقق المعنى الكامل للنص من خلال اكتسابه من النصوص الغائبة ما يمكن اعتباره نصاً مكوّناً من شفرات خاصة به تساعد على "رفض مغاليق نظامه الإشاري"[1].

والتناص يعتمد على النص القرآني، إذ إنه يشير إلى قصة "الذئب" في "سورة يوسف"، وإلى الآية القرآنية التي تتحدث عن الشرور التي تصيب "الإنسان" في غواسق الليل التي لا تتوقب[2].

لكن ما يهمُّ هنا هو ذلك الاعتماد على قصة "الذئب" التي تأتي لتتعالق نصياً مع قوله تعالى على لسان "يعقوب" حين قدم الأبناء يطلبون من أبيهم أن يخرج "يوسف" معهم للصيد، يقول تعالى: "قال إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه غافلون"[3]، تتضافر عبارات ثلاث (الحزن – الموت – الغفلة) وتتعالق لتشير إلى الوضع الذي يمهد له الوالد بالنسبة لما سيحدث من أحداث تالية.

وهذه العبارات رافقت النص الروائي حينما تحدث "يوسف" عن المُهْر الصغير الذي افتقده، والحزن يقترن مع الخوف والغفلة التي اجتاحت "يوسف"، فأبعد عنه مهره الصغير (رفيق دربه)، والمرشد الوحيد له، والملازم الدائم له في رحلته الطويلة للبحث عن "ماريانا".

فالليل الغاسق الذي يشتدُّ اسوداده وتختفي نجومه وأقماره، يصير جزءاً لا يتجزأ من الرحلة، فهي لا تتوقف عند حدود، والليل لا يغيب فيظل الظلام منتشراً على مدى رؤية "يوسف".

وفي النص يجيء الخوف من "الذئب" وهو حيوان مفترس ويوصف بالمكر، والخوف على (المهر الصغير) وهو حيوان أليف، وقد أشار النص إلى ذلك إشارة واضحة فكأنه يسعى إلى إقامة مقارنة بين نوعين من الحيوانات، أحدهما يحمل الشر والثاني يحمل الخير. والمهرُ هنا يمثل رمزاً للشباب والحياة القادمة، وما يحمله من دعوات مستقبلية للوضع، حيث إنه يشكل بؤرة الخلاص التي يحياها "يوسف" في تلك اللحظات، وهما بالتالي يؤثران في الحالة النفسية التي وصل إليها "يوسف".

---

(1) صبري حافظ: "التناص وإشارات العمل الأدبي: ٥٩.

(2) إشارة إلى قوله تعالى في سورة العلق آية: ٣، (ومن شر غاسق إذا وقب).

(3) سورة يوسف: ١٣.

إن التناص الديني ومن القصص القرآني وخصوصاً التركيز على قصة (النبي يوسف)، وفي روايتين مختلفتين، لدليل على أن النص القرآني خدم النص الروائي لفظاً وأسلوباً وبنية، بالإضافة إلى إثراء الفكرة المطروحة وتعميق أثرها الأمر الذي جعل التناص يحمل دلالات فنية متعددة[1].

وانتقالاً من تناص القصص القرآني، إلى التناص القرآني المباشر وغير المباشر للآيات القرآنية، التي تعالقت وتناصت مع النص الروائي الحاضر، فسعت إلى تعميق الفكرة المطروحة التي ساهمت في البنية السردية للنص الروائي فنياً وتشكيلياً.

أولى هذه النماذج يمكن مطالعتها كنموذج للتناص المباشر للآيات القرآنية، والذي يعني: أن يأخذ الراوي من القرآن آية ويضمنها النص، ذاكراً إياها كما هي دونما تدخل منه في إظهارها[2]، هي ما جاء ذكره على لسان (أحد الشخصيات الثانوية) في رواية (الموت الجميل)[3] حينما تناولوا طعام الغداء في بيت والد الراوي، وذلك ذبحهم للذبيحة بعد الانتهاء من بناء دار الراوي:

> "وتقاطعت الهمهمات بالكلمات بالتجشؤات، حتى صاح صائحهم بأن؛ "إذا طعمتم فانتشروا." (١٦).

يظهر التناص في القول الأخير للخطاب المنقول المباشر، وهو إشارة مباشرة إلى الآية التي جاءت مع دخول البيوت إذا دعوا إلى وليمة طعام، أن لا يمكثوا طويلاً بل أن ينتشروا، يقول تعالى: "ولكن إذا دعيتم فادخلوا فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستئنسين لحديث"[4].

وفي نص (الرقص على ذرى طوبقال)[5] تتقاطع النصوص الحاضرة مع نصوص قرآنية مباشرة، كتلك الآيات التي قام "مدين" بإطلاقها في أحاديثه، و"مدين" هو اسم قرآني جاء ذكره في القرآن، للحديث مع أهل قريته "مدين" التي ذهب إليها

---

(١) ومن التناصات الدينية من القصص القرآني في الروايات الأخرى:
-الرقص على ذرى طوبقال: قصة أبرهة الأشرم وجيش الفيلة: ٩٨.
-الموت الجميل: جانب من قصة (عيسى) ووالدته (مريم): ١٤.
-أعواد ثقاب: قصة موسى مع قومه وطلباتهم منه: ١٧.

(٢) ينظر، أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً: ١٦.

(٣) ومن نماذج التناص في الرواية تنظر الصفحات: ١٤، ١٥، ١٦، ٣٥، ٣٨.

(٤) سورة الأحزاب: ٥٣.

(٥) ومن نماذج التناص في الرواية تنظر الصفحات: ٤٦، ٨١، ٨٢، ٩٤، ٩٨، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٣، ١٥٠، ١٥٤، ١٦٤، ١٦٦.

موسى عليه السلام وهي بالتالي الملجأ الذي لجأ إليه النبي "موسى"[1]، وفي النص فإن شخصية "مدين" تحمل ذات الصفة في كونها الملجأ والمستودع للأسرار. ومن ذلك وقوفه بين أيدي الجنود وقيامهم بتمزيق أوراق من القرآن الذي وضعه "مدين" على أحد الرفوف، متخذين مجيء "مدين" المبكر إلى العيادة خروجاً عن أوامر القيادة الفرنسية، وتعاضداً مع الثوار، فيجيبهم "مدين" بقوله:

"أقسم بالخنس، الجوار الكنس، والليل إذا عسعس... أنني سأمثل في المركز كل يوم قبل الشمس كي أعمل وكي ألقاك... " (١٢٣).

يكشف النص السابق عن موقف "مدين" المباشر من الجنود، وهو بذلك يظهر جانب الثورة في وجه العدو، دونما ظهور للرهبة منه، بل إنه يقوم باستفزازهم وإثارة القوة التي يتحصنون بها.

وهذا النص يتعالق مباشرةً مع سورة التكوير وقوله تعالى: "لا أقسم بالخنس، الجوار الكنس، والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس"[2]. وهذا الإعلان المباشر المقرون بالقسم الإلهي يشير إلى القوة الدينية المستمدة من الدين الإسلامي الذي يستقي منه "مدين" وغيره القوة اتجاه الأعداء.

وتواجه (أعواد ثقاب)[3] صورة دينية للنصوص القرآنية المقتبسة في النص الروائي. وهي كلها إشارات عميقة للأحداث التي يعبر الراوي عنها بتلك الاقتباسات المتناصة التي تثري الفكرة السياقية المطروحة. ومن تلك النماذج يمكن تناول النص الذي ابتدأت به الرواية:

"وقعت الواقعة ودارت فوق الرؤوس القارعة" (٧).

إن هذا الاستهلال غير المباشر للنص القرآني يشير إلى أن التناص هنا هو تناصٌ قرآني غير مباشر أي أنه تناول آية قرآنية وبث عباراتها ضمن النص، التي يمكن استنتاجها من تلك العبارات[4].

---

(١) يتعالق اسم "مدين" في النص الروائي، مع اسم "مدين" القرية التي لجأ إليها النبي (موسى عليه السلام) وفي هذا إشارة إلى أن "مدين" كان الملجأ الذي لجأ إليه أصدقاؤه، وأبناء بلده ليعبروا له عن معاناتهم مع الجيش الفرنسي، وأما النص القرآني الذي أشار إلى القرية التي لجأ إليها (موسى عليه السلام) وهو قوله تعالى: "فلبثت سنين في أهل مدين وجئت على قدر يا موسى" (سورة طه: ٤٠)، ويمكن عدّ هذا النوع من التناص تناصاً ايقاعياً.

(٢) سورة التكوير: ١٥، ١٦، ١٧.

(٣) ينظر، الصفحات التالية من الرواية: ١٧، ٢٧، ٤١، ٤٢، ٤٨، ٧٣، ١٠٥.

(٤) ينظر، أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً: ١٦.

ومن خلال عبارتي (الواقعة، القارعة)، فإن النص يحيلنا إلى نصين قرآنيين هما من سورتي (الواقعة والقارعة)[1]، وهذا الاستهلال يحمل في طياته استباقات واسترجاعات محملة بالدلالات الفنية والتشكيلية التي جاءت تخدم السياق الروائي، ومن تلك الدلالات أن الراوي ينقل صورة مباشرة عما حل بالناس في فترات زمنية مشيراً فيما بعد إليها بـ(الهجيج).

ومن القصص الدينية التي جاءت متناصة مع النصوص الروائية، وهي القصص ذات الأثر التاريخي الإسلامي، ومن ذلك الإشارة إلى حكاية المعتمد بن عباد وحصان عقبة بن نافع، وطارق بن زياد، وعن أبي حيان وابن رشد، وأثر هؤلاء الأشخاص في تاريخ المغرب الإسلامي، التي أشار إليها نص (الرقص على ذرى طوبقال)[2].

ويمكن تناول حكاية "المعتمد بن عباد" كنموذج دال على قصص التاريخ الإسلامي، فعندما كان "بو مهدي" يتحدث لـ"مدين" عن قصة سجنه مع "خليفة" والعذاب الذي لقياه أثناء سجنهما على أيدي العدو، فإن السرد ينقطع ليتدخل الراوي متحدثاً عن مصادر الوشاية وآثارها السلبية رابطاً إياها بحكاية الخليفة "المعتمد" فيقول تاركاً المجال لراو مشارك وهو شيخ يجلس في حلقة، ويحكي للناس القصص والمواعظ فيقول:

> ""مؤلمة جداً عذابات الوشاية... نعم... ابن تاشفين وقبل خمسة قرون هرب المعتمد بن عباد من إشبيلية إلى المغرب... جرده من ملكه، أبقاه مطعون الخاطر في سجن أغمات بمراكش مقيداً بسلاسل وكرات حديد، يعيش على فتات من عرق بناته وزوجته الرميكية... يغزلن الصوف بأجر... آه... آه... ومات ابن عباد الفارس صبراً بسبب وشاية مخبر أو بصاص... يا سادة..." " (٦١).

من خلال قصة "المعتمد" فإن الراوي يشير إلى أثر الوشاية على أبناء الشعب، خاصة أن ذلك يجيء من بعض أبناء البلد، فهو يربط (الوشاية والبصاص والإخبار) بوالد (مدين) الذي كان مثالاً على إرخاء الجانب للعدو، فهو يشترك معهم ضد بلده، وقد أطلق عليه أحد الأشخاص بأنه (الأنا التي تستوطئ الوطن)[3].

---

(١) الآية التي أشار إليها النص من سورة الواقعة، قوله تعالى: "إذا وقعت الواقعة، ليس لوقعتها كاذبة" : ١، ومن سورة القارعة، قوله تعالى: "القارعة ما القارعة" : ١.

إن الاستهلال للنص الروائي، هو متناص مع الاستهلال القرآني، إذ إن الآيتين كانتا هما الآيات الأولى من السور.

(٢) ينظر، الصفحات التالية من الرواية: ٢٩، ٣٧، ٣٨، ٦٨، ٧٢، ٧٥.

(٣) الرواية: ١٣٤.

ويتخذ الراوي من حكاية "المعتمد" وغيرها من الحكايات[1] درساً وعبرة للناس يعتبرون من خلالها أن هناك بصاصين على البلد، ويجب تجنبهم، وبالتالي فإن الحكاية تعمل مفعولها فيقاومون المحتل.

واستكمالاً لنماذج التناص الديني، فإنه ينبغي لنا الوقوف عند دلالات استخدام المعجم الصوفي وألفاظه المتعددة الدلالات، وفق منظور النص الذي يشير إليه الراوي، وقد ظهرت إشارات واضحة في نص (الموت الجميل) إذ إن الراوي اعتمد على الألفاظ الصوفية في غالبية النصوص، خاصة أن التركيز كان على أقوال ابن عربي.

وبالإضافة إلى ذلك فإن نص (الرقص على ذرى طوبقال) حشد بعض أسماء لمعلمي الصوفية (كابن العربي، والحلاج...)، كما وردت إشارات مقتضبة في بقية النصوص الروائية الأخرى.

والتراث الصوفي جاء نتيجة جملة من الظروف الاجتماعية السياسية والاقتصادية... في التاريخ العربي الإسلامي، فظهرت ألفاظ صوفية دالة على تلك الظروف، تستلهم مفرداتها منها، فشكلت مصطلحات أبرزها الأدباء في معاجم خاصة بها[2].

ترددت الألفاظ الصوفية في (الموت الجميل)، وكان الراوي "الغريب" قد أشار إلى ذلك إشارة مباشرة، فعد النصوص الصوفية ملهمه الأول في كتابته:

> "وإذ عثرت بين كتبي على نصوص صوفية علقت بها مهوماً في عالم تشوقت إليه وهفوت، راح يفصلني عن كل ما حولي..." (٩٨).

يجد الراوي نفسه بين كتب التصوف[3] وخاصة اعتماده على (محي الدين بن عربي) إذ إنه رافقه في تتبع نصوص بعض من مصطلحاته، وأولى تلك المفردات هي اتخاذ لفظة (الموت) -عنوان الرواية- النموذج الأول الذي يمكننا الانطلاق من خلاله.

---

(١) كحكاية أبي عبد الله الصغير، وقصة سقوط غرناطة وموقفه إزاء ذلك، إذ إنه بكى، وكذلك الحديث عن الغزو الروماني والتتاري ودخولهم بسبب وشاية من الوزير (ابن العلقمي): ٧٥.

(٢) ينظر، رفقة دودين: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة: ١١٧.

(٣) الصوفية هي: "من أروع الطرق وأنبلها لأن التضحية منه بحاجات الجسد كاملة ونمائية ولا ترتبط تجربة الصوفي بأي عرض من أعراض الحياة الدنيا، ولكنها تجربة روحية كاملة". إبراهيم السافين، تحولات السرد، (دراسة في الرواية العربية)، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦: ٣٧٧.

إن سبب استحضار لفظة (الموت) هنا يجيء لأسباب، أولاً كونها تشكل عنوان الرواية وما يرافقه من عبارة (الجميل)، وثانياً أن عبارة (الموت) ترددت في أكثر من موضع وبتسميات مختلفة مثل (مات، ميتة، يموت، موتة، الموت، أموات)[1]، وهذا يشكل دلالة فنية خاصة في أنها واقعة في قلب النص الروائي، وثالثاً إن عبارة (الموت) تبين وجهة نظر الشخصيات التي تناولتها في أقوالها، وبيان أثرها في النفس الإنسانية للشخصية.

وقد عالج الراوي مشكلة الموت كنموذج للتجربة الروحية، بالانطلاق من أن الموت هو نتيجة حتمية لكل إنسان، وتتقابل الدلالات الروائية في استخدامها للفظة الموت، وبتقريب كبير من معنى الموت ودلالته في نظر الصوفية.

وهو كما أشارت إليه المعاجم الصوفية بأنه "قمع هوى النفس فإن حياتها به، ولا تميل إلى لذاتها وشهواتها، ومقتضيات الطبيعة البدنية إلا به، وإذا مالت إلى الجهة السفلية جذبت القلب الذي هو النفس الناطقة إلى مركزها فيموت عن الحياة الحقيقية العلمية التي له بالجهل، فإذا ماتت النفس عن هواها بقمعه انصرف القلب بالطبع والمحبة الأصلية إلى عالمه عالم القدس والنور والحياة الذاتية التي لا تقبل الموت أصلاً"[2].

وعلى امتداد الرواية فإن المصطلح الصوفي السابق يتعالق مع مصطلح الموت في النصوص، فيأخذ مكانه، إذ إنه عرف من قبل الراوي "الفتى" والراوي "الغريب" و"الجد"، وإن بداية أوراق الغريب تشكل بداية لإظهار حقيقة الموت، إذ يقول:

"سأعود يوماً ما إلى القرية، وأعرف يقيناً بأنني سأموت فيها" (٢١).

الراوي هنا يقمع هوى النفس، عن طريق اليقين الذي يستمده من عالم النور والحياة الذاتية، فتموت نفسه في دنيا أغرقته بهذا التفكير، ثم إنه لا يلبث أن يكون نقطة أخرى في خضم أحداث الرواية، فيقول:

"الحياة عكازة الموت" (٢٤).

---

(١) عن لفظة الموت ينظر، الصفحات التالية من الرواية: ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٦٧، ١١٥، ١١٦، ١١٩، ١٢٣، ١٢٥.

(٢) كمال الدين القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ضبطه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، دار الحكمة، دمشق، ط١، ١٩٩٥: ٩٩.

لقد أعطى للحياة معنى وللموت[1] معنى، فالحياة التي يحياها ليست سوى وسيلة يقترب الموت من خلالها، إذ إنه أعطاها صفة التنقل والسير البطيء، لما فيها من إمعان وبطء في السير، في حين إن للجد رأياً آخر إذ يقول:

"الموت عكازة الحياة" (٢٣).

نفس العبارات لكن عبارة الموت تتقدم على الحياة، وإن هذه النظرة التي أطلقها الجد، لم تكن مفهومة الجانب، كتلك التي أطلقها الغريب، ثم أردفها بعبارات أخرى مفسره لها ودالة عليها:

"الحياة عاجزة، والموت قادر، الحياة ناقصة وتسعى إلى التكامل،
والموت تام وكامل بذلك" (٢٤-٢٥).

العجز والنقص تقابلها القدرة والتكامل والتمام، تشكل هذه المصطلحات تقاطعات إعلانية من قبل "الغريب" الذي ما إن رأى الحياة بعينيه، حتى وجد في الموت الاكتمال الروحي الذي عجزت الحياة عن تحقيقه له، وهو بذلك يصل إلى حقيقة الموت بالتعبير الصوفي.

وإلى جانب مصطلح (الموت) فإن مصطلح (الغربة) يتكرر حتى في إعطاء الصبغة للشخصيات بإخفاء الأسماء تحتها وهي (الغريب – الغريبة)، وموقعهما في النص الروائي من حيث الشعور بالغربة وبالموت وهو (موت النفس) لارتباطها بغربة كل من "الغريب" و"الغريبة" يقول الغريب:

"أخاف أن أظل غريباً في الموت، مثلما كنت غريباً في الحياة،
لهذا سأذهب لأموت في القرية" (٢٥).

الخوف الذي يعيش بداخل شخصية "الغريب" يسبب الشعور بالموت وبالغربة، وقد أدت المصطلحات الثلاثة التالية هرماً ثلاثياً وذاتياً بالنسبة لـ"الغريب". والغربة كما عرفها ابن عربي هي التي "تطلق بازاء مفارقة الوطن في طلب المقصود ويقال غربة عن الحال من حقيقة النفوذ منه وغربة عن الحق من الدهش عن المعرفة"[2].

---

(١) من أقسام الموت التي عرفها القاشاني: الموت الأبيض وهو الجوع لأنه ينور الباطن، ويبيض وجه القلب، والموت الأخضر: إذا منع الإنسان من اللباس الجميل واقتصر على ما يستر العورة وتصح فيه الصلاة فقد مات الموت الأخضر، والموت الأسود: هو احتمال أذى الخلق لأنه لم يجد في نفسه حرجاً من أذاهم ولم يتألم لنفسه بل يتلذذ به لكونه يراه من محبوبه، ينظر القاشاني: مصطلحات الصوفية: ١٠٠-١٠١.

(٢) محي الدين ابن عربي: كتاب اصطلاح الصوفية، ضمن كتاب (رسائل ابن عربي) دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ط١، ١٩٤٨: ١١.

فـ"الغريب" هنا مفارق لوطنه وهو (قريته وأهلها)، لكن فراقه عنها كان بداية هروبه من "وطفا النعمان"، ففارق الوطن (القرية) متسربلاً وراء العلم، فعاش بالتالي غربة عن الحال، ويشعر بالغربة الحقيقية في المدينة حتى بعد أن وجد الفتاة ذات العينين البنفسجيتين وهي مَن سميت بـ"الغريبة".

والغربة شعر بها في حياته ومماته، فكان غريباً في كلا الحالتين فلم يشعر بالحياة بالمعنى المحدد للكلمة، فكان تنقله من القرية إلى المدينة هو الدافع الذي أشعره بغربته.

وفي نص (نجم المتوسط) نجد أن الراوي كان قد استخدم مصطلحاً صوفياً واحداً، جاء ذكره حينما كان (حامد الخالد) مسافراً إلى مصر للدراسة، وعند رؤيته للسحب العالية تذكر مقولة لشيخ كفيف عن الروح الذي يرى:

"بأن الروح بعد فناء الجسد تصعد إلى السماء، وربما تستقر في الغيوم العالية" (١٠).

إن هذا الرأي المطلق الذي جاء على الشيخ استدخله الراوي هنا ليؤدي وظيفة بنيوية تربط عناصر السرد فيما بينها مقحماً اللغة الشعرية في وصفه لحالة الجو قبل انطلاقه في تحديد معنى الروح.

فالروح تتخذ مكانها في الغيوم العالية المستقرة في السماء وهي عند المتصوفة وصف "يطلق بازاء الملقى إلى القلب، علم الغيب على وجه مخصوص"[١]، ومن المعلوم أن الروح هي في علم الغيب وقد جاءت الإشارة إلى ذلك في القرآن حينما سئل النبي -محمد صلى الله عليه وسلم- عنها، فجاء الجواب: "قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً"[٢].

ومن الإشارات إلى بعض المتصوفة كابن عربي[٣]، والحلاج وغيرهم[٤]، قد جاء ذكرهم إلى جانب ذكر مؤلفاتهم، ففي (الموت الجميل) ركز الراوي على كتاب ابن

---

(١) ابن عربي: كتاب اصطلاح الصوفية: ٨، وينظر القاشاني: مصطلحات الصوفية إذ إنه تناول الروح ودلالتها عند القوم والأطباء والمتصوفة، ومنها الروح الأعظم والأقدم والأول والآخر، وروح الإلقاء: ٣٨.

(٢) سورة الإسراء آية: ١٨٥.

(٣) ينظر، الصفحات التالية عن ابن عربي في رواية الموت الجميل: ٥٤، ٥٥، ٦٢، ٩٨، ١٢٩.

(٤) ينظر، الصفحات التالية عن المتصوفة في الرقص على ذرى طوبقال: ٧١، ٧٢.

عربي واهتمامه بمقولة "الليل ظل النهار "[1]، واهتمامه بمصطلحات: الستر – الكشف – الظلمة – الشجرة – الخوف... الخ[2].

وهذه النصوص الدينية المتناصة شكلت آثاراً ذات أبعاد متناثرة في روايات مرحلة التسعينيات، وخاصة أن ظهرت عدة نصوص تقوم على التراث السردي والديني من خلال توظيفه سردياً.

ثانياً: التناص الأدبي[3]

وهو "تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة شعراً أو نثراً مع نص الرواية بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدّمها في روايته"[4].

وهذا التناص الأدبي يجيء على كافة الفنون الأدبية الشعرية والنثرية الموسيقية... الخ، وتكون الغلبة للتناص في فنين هما (الشعر والنثر)، ويتفوق الشعر على النثر في كافة مجالاته، في النصوص موضع الدراسة.

ويتجلى الشعر من خلال وجود تراكمات شعرية في ذهن المؤلف، فيوظفها من وجهة نظره، ويستخدمها في النص الروائي لتلازم حدثاً معيناً، وأكثر هذه النصوص جاء في روايات (أعواد ثقاب، والرقص على ذرى طوبقال، ونجم المتوسط).

تأتي رواية (أعواد ثقاب) على رأس قائمة الروايات في حشدها لنماذج من الشعر العربي الشعبي وما يحمله من دلالات تعمل على إثراء الفكرة المطروحة فنياً على صعيد الحدث، وليتواصل النص الروائي معه ليشكل جسراً يعبر الراوي من خلاله لإظهار براعته الأدبية في نظم الشعر وقرضه.

وقد جاءت نماذج الشعر الشعبي بغرض الرثاء، وهو من أكثر الأغراض الشعرية تناولاً، وعلى لسان الشاعر "عبد الله" جد الراوي-، فكان يقرض هذا النوع من الشعر لرثاء أخوته الأحد عشر، ولرثاء داره وديار الناس جميعاً فيقول:

---

(1) الرواية: ٥٤.

(2) الرواية: ١٥، ٢٤، ٢٥، ٥٥، ٩٧ وغيرها.

(3) ويعطى اسم تناص المعارضة الأدبية، ينظر، آمنة يوسف: تقنيات السرد: ١٢٦.

(4) أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً:٤٢.

"يبكي على زهو الليالي وطيبها وديارنا ووطانا والمنـــــــازل
ياما سكناها على الجود والعطا ياما طعمنا ضيفنا وكل زايـــــر
يا ما البن تندار بينـــــــــــــا على صينية ما شافها الراس مايل (٨)

فباستخدام اللهجة العامية، يراوح الشاعر في رويّ القصيدة بين حرفي (الراء واللام) وهي عند العرب اللغويين من أكثر الحروف دوراناً في القصائد وقد تكررت (الراء) روياً في أحد عشر موضعاً، في حين جاءت (اللام) روياً في سبعة مواضع[١].

وإن استخدام هذه الحروف، يتناغم موسيقياً مع تلك العادات والتقاليد العربية التي ورثها عن أجداده، وهي ما افتقده فصارت في عداد الموروث العربي، الذي استدخله الشاعر، لكي يستشعر المشاعر، ويستنهض الهمم، لذلك فإن النتيجة كانت أن بكى الناس بعد ما انتهى الشاعر من (بكائيته)[٢].

كما أن التناص الشعري جاء عن طريق توظيف (النشيد الشعري)[٣]، الذي التزمت به الشخصيات فظلت تردده حينما حلّ وقت الهجيج، وصارت خارج الديار، بعد أن أخرجوا قسراً منها، فكانوا إلى جانب قصائد الشاعر "عبد الله" يتصبرون على الوضع والحالة الصعبة في نشيدهم الشعري الذي كان يطلقه الشاعر ذاته بين الحين والآخر، فصار النشيد جماعياً:

> "عليوم لنو الوطن ينشال فوق الرّاس. تردد الوديان والجبال والمراعي والمقاثي الصوت خلفه، عليوم لنو الوطن ينشال فوق الراس، عليوم لنو الوطن ينشال فوق الرّاس" (١١).

تشترك الطبيعة الحية في هذا النشيد، فيصورها تقف إلى جانب الناس تردد شعاراتهم، تشاركهم همومهم وآمهم، والدعوة التي يطلقها الشاعر ويرددها الجمع، تتداخل مع الحالة الصعبة التي وصلوا إليها.

تتكرر العبارة ثلاث مرّات لتؤكد الرغبة والأمنية الصادقة التي تخرج من أفواه هؤلاء الجمع الذين أخرجوا من ديارهم قسراً، وقد جاءت الأمنية في عبارة (عليوم) وهي عبارة عامية تقابلها (لو أنّ أو يا ريت)، وكلها تجتمع لتشاركهم وجدانهم الحي،

---

(١) كما يمكن ملاحظة دوران حروف (اللام والميم والباء) في النص مشكلة ما أسماه اللغويون بـ (دوران أصوات العربية) وخاصة الحروف التي تشكل عبارة (مرٌّ بنفل)، ينظر، إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٥: ٢٤٨.

(٢) الرواية: ١٠.

(٣) محمد صابر عبيد: المعنى الروائي واستنطاق الموروث: ٣٣.

ولكي تكون أكثر قرباً وحميمية من النفوس.

وفي مواضع مختلفة استدخل الراوي نوعاً آخر من الشعر الشعبي وهو الشعر "المهجن"[1] الذي جاء في ثنايا لقاء "صالح" بأعضاء الحزب، وسهرهم على قصيدة لشاب كوري يعمل عند البدو، قال قصيدة في فتاة أحبها، وهي من البدو، فانتشرت القصيدة تحت اسم (مجنون غزوة، وقرون غزوة)، وقد جاء ذكرها كنموذج يصل العواطف المتأججة، مصورة حال المحب وأحواله، فتقابل أحوال "صالح" مع حبه لرئيسته في التنظيم "السوسنة".

وهذا التناص الشعري الذي امتصه النص وحوله من خلال وفرة النص الشعري المستدخل[2]، شكل إيقاعاً جديداً في عوالم الرواية، تداخل مع عاطفة الحب التي أشار إليها الكوري:

"صديق أنا رفيق أنـــا بشوف أنت أطير أنـــا
برقع بدو أحب أنـــا بشوف أنت أطير أنـــا
أنا ما فيه ينام أنـــا الليل كله سهرت أنـــا
طبيب أنت مريض أنـــا أنا أشوف أنت أطيب أنـــا" (٨١-٨٢).

وكإحياء للتراث الشعري الشعبي[3]، فإن الراوي لا يتوقف فقط عند الشعر المباشر، بل إنه كان قد استثمر الشعر "المسجع على لسان الحكواتي"[4]، وأودعه في نصه بشكل لا يؤثر على السرد ومن ذلك يقول:

"فلما فرغ الحاج عبد الله من بكائيته هاته، وفهم الناس فحوى كلامه، وعمق نظامه، بكوا هم الآخرون، هجموا على الحزن يفترعونه، ويكرعون ماءه، ويعبون وقد أذهلهم الدهر مثل دولاب داير، وبكوا القتال والطراد، والتفاف الأجناد بالأجناد، وحنوا حنين ناقة للقاء يتضارب فيه بالسيوف الحداد، والرماح المداد، حتى تنوش من الأعداء الجماجم والأكباد..." (١٠).

يمكن تناول كل نهاية عبارة مسجوعة سواء أكانت (بالهاء أو الدال) لتشكل شعراً شعبياً خالصاً، مع استخدامه للعامية وللّغة الشعرية وللرمز والدلالة الفنية ذاتها التي تشكل رؤى وأحلام هؤلاء الجمع من الناس.

---

(١) م. س: ٣٣.

(٢) ينظر، عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: ٣٢٢، وكذلك أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً: ٩.

(٣) ينظر، الصفحات التالية من الرواية، التي تشكل نماذج الشعر: ٨، ١٠، ١١، ١٥، ١٧، ١٨، ٤٩، ٥٨-٦١، ٨١، ٩١، ٩٣، ١٠٢، ١٢٥-١٢٦، ١٢٨، ١٣٧.

(٤) محمد صابر عبيد: المعنى الروائي واستنطاق الموروث: ٣٣.

ومن الأشعار التي حفلت بها رواية (الرقص على ذرى طوبقال)، تدخل في نطاق الأشعار التراثية العربية من فصيحة وعامية، وأناشيد شعبية مغربية، جاءت جميعها لتعكس الصورة الحية للوضع السياسي في المغرب، وللحالة النفسية التي سئمها الناس.

من تلك الأشعار ما تردد في لقاء مدين بـ"بوعرام" وحديثهم عن الوضع في مراكش، فاستدخلا نصاً شعرياً لقصيدة أبي العلاء المعري فيقول "بوعرام":

"مدين... يا ساهر البرق، مساحة الهم تكبر... أيقظ ابن حسون... أيقظ راقد السمر".
أرد عليه..."دعه يرتاح أيها الزنجي العربي... دع راقد السمر... لعل بالدرب أعواناً على السهر..." (١٠٧).

يسمى هذا النوع من التناص الشعري بـ(حل المنظوم)[1]، أي أن الراوي هنا قام بعملية تفكيك للنص الشعري الأصلي، فجاء بنظمٍ جديد يكاد يقترب من النظم الشعري الأول. وهذا الشعر الذي فككه الراوي هو نص مأخوذ من قصيدة لأبي العلاء المعري يقول فيها:

"يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر لعل بالجزع أعوانا على السهر"[2].

يشكل الحوار إضافة إلى ذلك إيقاعاً موسيقياً بليغاً، وذلك حينما يقول "بو عرام": "مساحة الهم تكبر، أيقظ راقد السمر"، ومن الملاحظ هنا أن أحرف (الراء) هو الحرف المكرر الذي يشكل دوراناً ملحوظاً في المشهد الحواري.

بالإضافة إلى ذلك فإن تردد استخدام فعل الأمر يكون أشد وطأة في دعوة الجميع إلى الثورة في وجه الأعداء (أيقظ، أيقظ، دعه، دع)، وإن استخدام عبارة (أيقظ) تشكل دعوة صريحة لإيقاظ الجميع الذين ينامون دونما دفاع عن الوطن، وهو دعوة إلى فتح العيون المغمضة عن الحقيقة المرة والمؤلمة التي انتابت أولئك الثائرين، فأبوا إلا أن يشاركوا في الهم، ولكي يحذروا من مغبة مساعدة الأعداء على أهل الوطن، وكذلك جاء الفعل (أيقظ) للتنبيه ولإثارة مشاعرهم.

ومما جاء في النص من تناصات شعرية، تناص من الشعر الأندلسي المشهور وهو (الموشحات)، إذ يستدخل الراوي شعر (لسان الدين ابن الخطيب) ومطلع موشحته المشهورة فيقول:

"جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل..."

---

(١) ينظر، الكبيسي: قراءات نصية: ١٤٥

(٢) أبو العلاء المعري: سقط الزند: ٣٦٠.

انظر إلى (الحذف المنقط)، إنه يشير إلى عبارة (الأندلس)، وكأن الضياع الأول الذي لقيه المسلمون كان في الأندلس، ثم استمر الضياع والتشتت حتى هذا الحين، وكأن شيئاً لم يتغير.

ويتخذ (الموشح) موقعه المباشر في قلب "مدين" حينما استمع لـه من المذياع، وكأنه يصر على قعود الناس في بيوتهم، يستمتعون بالاستماع دونما المشاركة الفعالة والمادية في إعادة المفقود من أجزاء البلاد العربية[1].

وفي نص (نجم المتوسط) يجيء النشيد الشعبي الحماسي المرتبط بوضع مصر في تلك الفترة (١٩٦٧)، والذي كان رافداً من روافد الثورة في مصر:

"مصر مصر تحيا مصر
هنا صوت العرب
دقت ساعات العمل الثوري
بكفاح الأحرار
نعلن زحف الوطن العربي
بطريقه الجبار" (١٦٩).

هذه الدعوة الصريحة للثورة تتوج بأشعار غنائية أخرى، كانت سائدة آنذاك لتصور الحالة الثورية التي كان الشعب مستيقظاً لها:

"قلنا ح نبني
ودي إحنا بنينا... السد العالي، بأموالنا
بايد عمالنا، وهي الكلمة... ودي إحنا بنينا" (١٦٩)

إن استخدام الضمير (أنا) والجمع يدل على أن الجميع شارك بالثورة دونما استثناء من أحد[2].

أما الغناء الشعبي التقليدي الملازم للمناسبات الاجتماعية، فقد كان محور مناسبات (شجرة الفهود) حيث ترددت في عدد من المواضع، ومن ذلك يمكن تناول الأغاني الشعبية التالية كنموذج من تلك النماذج:

"ويصدح الرجال...
يا بنات الجبلية حمالات الشبرية... يا سقى الله ورعى الله
والمحبة بنية...
يا بنات الرشيد يا ذهب مجيد... يا سقى الله ورعى الله
والمحبة بنية" (١٠٩).

هذه الأغاني تمثل جانباً مهماً أثرى النص، وأعطاه ميزة في تمثيلها للتراث الشعبي الواسع[3].

---

(١) ينظر الصفحات التالية من الرواية: ٨١، ١٠٧، ١٠٨، ١٣٨، ١٤٤، ١٨٨، ٢٠٣، ٢١٠.

(٢) ينظر، الصفحات التالية من الرواية: ١٦٩، ١٧٠، ١٧١.

(٣) ينظر، الصفحات التالية من الرواية: ٤٧، ١٢٤، ٢٠٤، ٢٧٧، ٢٨٢.

وإضافة إلى جانب الشعر الشعبي والغناء الشعبي المرافق، فقد تلازمت في النصوص السّير الشعبية والمعتقدات الدينية التي تقارب الحكاية الخرافية في أسلوبها وأحداثها وشخصياتها، وذلك بإدخال نوع من العجائبية الغرائبية في القص.

وعن طريق الغرابة والإثارة التي لازمت السرد، أبرزت مدى قدرة النصوص الروائية على استيعاب هذا النوع من السير والحكايات والمعتقدات الدينية والميثولوجية الشعبية للحكايات المشهورة.

ومن تلك السِّير الشعبية التي جاءت متناصّة في النصوص الروائية، سيرة سيف ذي يزن[1]، وحكايات السندباد في ألف ليلة وليلة[2]، إضافة إلى ذلك، فقد جاءت المعتقدات الدينية والميثولوجية في صورة متآلفة بين عددٍ من الروايات كتقابل آلهات الحب والجمال (عشتار – أفروديت – فينوس – أنانا – ننمو)[3]. ومن الحكايات قصة جلجامش مع عشتار[4]، وأسطورة يورديكا وأروفيوس[5]، وقد استدخل قصة الكائن الخرافي (عوج بن عناق)[6]، وطائر الفينيق[7]، وأخيراً فإن صور التمسك بالأرض والشجر والكروم[8] قد برزت بشكل واضح وتلاءمت مع غيرها من التناصات والمعتقدات الشعبية الدينية.

بداية يمكن تناول ذلك اللقاء غير المباشر بين آلهات الحب والجمال، إذ إن الآلهة (عشتار) والآلهة (أفروديت) جاءتا في نص واحد وهو (رجل وحيد جداً) في حين إن (فينوس) جاءت في نص (شجرة الفهود) والأخريين (إنانا ونينمو) في (الموت الجميل).

---

(1) الرقص على ذرى طوبقال: ١٠٠.

(2) الرقص على ذرى طوبقال: ٣٩، ٧٥، ٩٨، وأعواد ثقاب: ٢٤.

(3) رجل وحيد جداً (عشتار): ١٤، (أفروديت): ٤٢، شجرة الفهود (فينوس): ٢٩٧، الموت الجميل (أنانا): ٨٦-٨٧،(ننمو): ٧٩.

(4) أعواد ثقاب: ١٣٣.

(5) رجل وحيد جداً: ٨٦.

(6) أعواد ثقاب: ٣٦.

(7) نجم المتوسط: ١٠٤-١٠٥.

(8) شجرة الفهود: ٩، الموت الجميل: ١٤، ٥٠، ٥١، رجل وحيد جداً: ١١٧.

أشارت المصادر والمراجع الميثولوجية إلى أن (عشتار) "هي نجم الصباح والمساء معاً[1]"، ويرتبط ذكرها مع بداية يوم التاسع عشر من أيلول في نص (رجل وحيد جداً)، وذلك حينما استيقظ "يوسف" صباحاً فوجد "ماريانا" أمامه، ورأى فيها صورة "لعشتار"، يقول:

"عشتار تدخل منزلي... يا خصرها العذب الجميل... يا شعرها الذي يحاكي الليل في حيويته" (١٤).

أخذت عشتار مكانتها لدى "يوسف" في الصباح حينما قدمت بصورة "ماريانا" وفي المساء حينما وصف شعرها الذي يحاكي الليل أي لشدة اسوداده ولمعانه وحيويته، ومن المعروف أن (عشتار) هي آلهة الحب والجمال عند البابليين[2]، وهي تقابل "ماريانا" التي اختارت "يوسف" من بين جميع الناس لتقض مضجعه بهذه الطريقة، وهي ذاتها "عشتار" التي أحبت وعشقت وصبت نار عشقها على من أحبها، وذلك حينما قدمت حبها لـ (جلجامش) فرفض الأخير حبها، وكأنه بذلك يرفض مبدأ عدم المساواة بين الرجل والمرأة وهذا الموقف أشار إليه نص (أعواد ثقاب)، حينما كان "صالح" يناقش "السوسنة" في مسألة (الرجولة والأنوثة) فلستحضر صورة (عشتار) مع (جلجامش) يقول:

"أو تظل المرأة ملاذ الرجل منذ جلجامش وقد حط رحاله في بيت الغانية" (١٣٣).

لقد قامت (عشتار) بإغراء (جلجامش) للزواج بها، لكنه رفض عرضها وشتمها[3] وبمقابل ذلك فقد أرسلت إلى والدها (آنو) أن يرسل لها ثور السماء لهدم مدينة (أوروك) التي يعيش فيها (جلجامش)، فَدُمِّرت المدينة، وقتل المئات، لكن (جلجامش) وصديقه (أنكيدو) قاما بمهاجمة الوحش وقتله[4]. لذلك فإن المرأة ظلت ملاذاً للرجل، حيث انتصر (جلجامش) على غضب (عشتار)، فلم تساعدها الوسيلة المدمرة السابقة.

و(عشتار) تصبح (أفروديت) مرة أخرى في نظر "يوسف"، يقول

"أدركت الآن قبل أن تبتلعك المدائن اللعينة، أنت

---

(١) حسن نعمة: موسوعة الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية: ١، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤: ٣٤٣.

(٢) ينظر م. ن: ٣٤٣.

(٣) ينظر م. ن: ٢٤٤.

(٤) ينظر، شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢: ١٣٣.

أفروديت قلبي المزهر... ربيعي المزهر" (٤٢).

"أفروديت" تحمل صفات "عشتار" ذاتها، فهي«ربة العفة والبكورة»[١]، وصورتها تمثل "الحب العذري المقدس"[٢]. إن الإشارة هنا إلى أفروديت، تحمل جل معاني الحب والعشق العذري العفيف، ولذلك فإن "يوسف" أحبها حباً عذرياً، وقد أشار الراوي إلى أن "ماريانا" ظلت مخلصة له، فالتزمت بهذا الحب، حتى عندما تزوجت "توفيق"، لأنها فقط أرادت حماية نفسها من حولها، إلى أن تجد المخلص الوحيد لها وهو "يوسف".

تقابلهما (فينوس)، المعبودة الرومانية، التي اختصت فقط (بالمجال الديني) فكانت تسمى بـ "النجمة الفاتنة والمرأة الساحرة"[٣]. وكانت تسمى بالزهرة ذلك أن أحب الشهور إليها هو (ابريل)، وهو شهر تفتح الأزهار[٤]. وقد جاءت هذه الزهرة الجميلة في نصّ (شجرة الفهود) وقد أعدّ لها "محمد نصر" مكاناً ملائماً، حينما أعلن عن رغبته بزراعة الأزهار في بيته بكامله، فجاءت له فتاة كالزهرة والفراشة تحمل صفات الجمال والرغبة والخفة وهي "ميسلون"، التي كانت في نظر جميع أهل الهضبة زهرة الهضبة، لذلك كانت تلقب بـ(عسل)، لامتلاكها الجمال والحلاوة والحب الدافئ العميق لكل مَن حولها[٥].

حقق عمّها "عدنان" أمنيتها في نحتِ تمثالٍ لها، فأشار إلى أنه لا يوجد أحد يشبهها سوى (فينوس)، التي تسمع عنها لأول مرة:

"- طبعاً إنت أصلاً تشبهي فينوس وهيك بتصير التماثيل.
- فينوس؟؟؟ مين؟؟
- واحدة حلوة... أحلى مرة في الدنيا" (٢٩٧).

فارتبط اسم (فينوس) بـ(ميسلون)، لارتباط الأخير كثيرا بالأرض والزهور، فحبها للطبيب (وليد) كان وقت إزهار اللوز، حينما اكتست أشجار اللوز بأزهارها البيضاء، وهذا إشارة إلى طهر وعفة حبها له.

---

(١) حسن نعمة: موسوعة الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة: ١٤٧.
(٢) م. ن: ١٤٧.
(٣) م. ن: ١٠٧.
(٤) ينظرم. ن: ١٠٧.
(٥) ينظر الصفحات التالية من الرواية، التي تحدثت فيها المؤلفة عن ميسلون، ووصفها العسل: ٢٦٦، ٢٩٥، ٢٩٧، ٢٩٨.

وفي نص (الموت الجميل) تظهر صورة "وطفا النعمان" مقابلة مع صورة "أنانا" إذ إن ما حدث لكليهما متشابه، فشخصية "وطفا النعمان" التي فقدت عذريتها مع الغريب حينما كانا مخطوبين تأتي متعالقة مع قصة "إنانا"، فتقول:

"لا يهمني أمرها بل أمرنا. لا اسألك عن عذريتها... بل عذريتي قطفتها... ومضيت. هل تذكر؟ تحت شجرة لوز مزهرة أنت قطفت بكارتي، وأنا لم أجد بعدها غير ثمار اللوز أقطفها وأشد عليها قبضتي؛ أنت لم تذهب للدراسة... فما كنت تحب الدراسة لكنك هربت من عذريتي... كانت ثقيلة عليك، فما قدرت على البقاء هنا لمواجهتها... أنت تزوجت... وأنا لن أتزوج أبداً..." (٨٦-٨٧).

يحمل هذا النص معنى (الخطيئة)، وما هي الخطيئة التي أشار إليها النص السابق؟،هذه الخطيئة عاقبت "وطفا النعمان" "الغريب"، بأنها ظلت في موسم اللوز توزع (كمشات من اللوز) ترسلها إلى جميع الناس في القرية، لشعورها بالذنب وبأن هذا الذنب وهذه الخطيئة ستظل تلاحقها حتى تموت.

كما أن "وطفا" استخدمت العقاب الذي ناسب وضعها في القرية، فانه يقترب في حكاية الآلهة (أنانا)،التي فقدت عذريتها أثناء نومها تحت ظل شجرة وارفة في مزرعة (شوكليتودا)، فبعد أن استيقظت وعلمت بما حدث لها، سلطت على بلاد سومر عدداً من الأوبئة، إذ إنها ملأت جميع آبار البلاد بالدم، وصارت الأرض مليئة بالدم، وهبت الرياح والعواصف المدمرة[1].

وانتشرت هذه القصة في بلاد سومر، وقد وصلت إلينا في قصائد شعرية تنقل الحدث، خاصة عدم علم (أنانا) بالفاعل، ولجهلها به وبهذا يمكن تناول مقطعاً شعرياً قصيراً ينقل صورة عن الخطيئة:

"نظرت "أنانا" حولها وجلة فزعة.
فتأمل ما أعظم الضرر الذي أحدثته المرأة من أجل عورتها، "أنانا" من أجل عورتها ماذا صنعت! لقد ملأت جميع آبار البلاد بالدم فامتلئت جميع الأحراش والبساتين في البلاد بالدم"[2].

في النص الروائي، فإن "وطفا" قد علمت من الفاعل، لكن في النص السومري فإن (أنانا) تجهله، وهنا تختلف الصورتان في معرفة وعدم معرفة، وبالتالي جهل من جهة وعلم من جهة ثانية.

---

(١) ينظر، صموئيل كريمر: من ألواح سومر، ت: طه باقر، م: أحمد فخري، مكتبةالمثنى ببغداد، ومؤسسة الخانجي بالقاهرة، د. ط، د. ت: ١٤٥.

(٢) م. ن: ١٤٧.

ومن جهة أخرى فإن التركيز كان على (الشجرة)، ومن المعلوم أن للشجرة في الأساطير والمعتقدات مكانة إذ إنها تتميز بذلك الظل الوارف من مطلع الشمس إلى مغربها[1]، وإن اخضرارها يشي بدوام الحياة إذ إن الآلهة (أنانا) تعهدت بحماية حقل (شو كليتودا) من العواصف الهوجاء[2].

تقابل هذه الخطيئة في نفس الرواية خطيئة أخرى تمثلت في قصة (الغريبة) وفقدانها لعذريتها، وولادتها لابنتها، وهي تحكي قصة (الآلهة ننمو) مع (إنكي)، تقول الأسطورة:

> "لقد عانقها وقبلها (إنكي)
> فأخذت البذرة في رحمها، أخذت بذرة إنكي
> ومضى يوم واحد فكان شهرها الأول،
> ومضى يومان كانا بمثابة شهرين من أشهرها...
> ننمو مثل الزبد كالزبد، كالزبد النقي الفاخر،
> ولدت الآلهة "نن كورّا""[3].

إن البذرة التي أشار إليها النص السومري السابق، هي مشابهة للبذرة التي كانت نتيجتها الفتاة الصغيرة ذات العينين المخضلتين بالدمع دائماً، ذواتا اللون البنفسجي، التي صارت فيما بعد طبيبة مشهورة[4]، فقد أشارت الغريبة إلى هذه القصة حينما أفضت إلى الغريب قصتها قبل اقترانه بها:

> " —ومن أبوها؟!
> "تحشرجت بالكلام، تمتمت بكلمات متعثرة: "هي لا تعرفه، وأنا أعرفه وهو لا يعترف بها" صممت، فهتفت "أكملي." رنت إلي: "أتقدر أن تتحمل ما سأقول!". كنت أغوص في داخلي... فقلت "جربيني." تمهلت قليلاً ثم أكملت: تلك الليلة... لم احتط للأمر... ولم أكتف بأن أعطي جسدي، بل أعطيت نفسي وروحي... كانت وقدة حب قد استعلت فيهما، ومرت الليلة، نسيها هو، وما عدت رأيته... وبقيت الليلة ملتصقة بأحشائي." (٧٩).

وتكاد قصة (يوريديكا) مع (أورفيوس) تقترب من القصة السابقة، إلا أن هذه القصة تتعالق مع نص (رجل وحيد جداً)،حيث نجدها متوارية في رحلة "يوسف" المحمومة وبحثه الدؤوب عن "ماريانا" الحلم ،والأمن والاستقرار.

---

(١) ينظر، م. س: ١٤٥، وهي شجرة (السربتو)، وتسمى شجرة (الغرب) المعروفة في العراق حيث يكثر وجودها على ضفاف الأنهار.

(٢) ينظر، فراس السواح: مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة في سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦: ١٩٨ و١٧٧.

(٣) صموئيل كريمر: من ألواح سومر: ٢٤٦.

(٤) ينظر، الرواية: ١٢٦.

وتتلخص الأسطورة الأورفية في أن (أورفيوس) أراد أن يعيد إليه حبيبته (يوريديكا) التي ماتت قبل زفافهما، ونزلت إلى الدار الآخرة، ولأنه اشتهر بالعزف الرائع، فقد سمحت له الآلهة بالنزول لإعادة حبيبته، ولكن(بلوتون وبروسيرينيا) نصحاه بعدم النظر إليها إلا بعد أن يصل إلى الأرض، وأورفيوس ينسى هذه النصيحة ولشوقه الكبير لها فإنه إلتفت ونظر إلى (يوريديكا) لتحل الكارثة عليهما بأن عادت حبيبته إلى عالم الموتى، وبأنه عاش وحيداً[1].

هذا العقاب الذي حل بأورفيوس كاد أن يتردد صداه ويحدث لـ"يوسف"،فيما لو أنه لم يستمع لنصيحة"جاسم"، الذي قال له حين احترقت المدينة الكبيرة بكاملها:

"يوسف ...إنه العقاب لا تنظر وراءك..."(٨٦).

فيخرج "يوسف" سليماً معافى، ويتعالق هذا النص كذلك مع" الفكرة السيزفية لاستمرارية العقاب والمتاعب الوجودية والقلق البشري اتجاه قضايا الكون الكبرى كالحياة والموت"[2].

وإضافة إلى هذه الأسطورة فإن النص يتعالق في الموروث الشعبي العربي بالرحلة السندبادية، وتوظف هذه الرحلة في أفياء نص (رجل وحيد جداً)، ومع رحلة "يوسف" الدائمة وبحثه المحموم عن "ماريانا"،التي تحمل"رمزاً ثقافياً وحضارياً جامعاً"[3]، وهي صورة مطابقة للواقع المعاصر ولحال الإنسان الذي لاقى حظاً من الهجرات القسرية والتطهير العرقي المرافق للحروب التي عانى منها الإنسان وخاصة تلك المشاريع القومية المنادية بالنهضة والتقدم، على الرغم من ملاقاة الإنسان للمزيد من الإنكسارات والإنهزامات[4].

وقريباً من رحلة السندباد التي سافر بها عبر سبعة بلاد[5]، فإن رحلة "يوسف" مشابهة تماماً من حيث عدد المناطق التي سافر إليها "يوسف"، فهو قد انتقل من (وادي الذهب) إلى سبع مدن هي (وادي المال، مدينة البحر، المدينة الكبيرة، جبل العرافين، المدينة المتوسطة، وجبل الزيتون)، باحثاًعن الأمل المنشود.

---

(١) ينظر، ب.كملان:الأساطير الأغريقية والرومانية:ت:أحمد رضا،م:محمود خليل النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.م،د.ط،١٩٩٢: ٢٣٩.

(٢) رفقة دودين: الرحلة السندبادية:٨٤.

(٣) م.ن:٨٥.

(٤) ينظر، م.ن:٨٥.

(٥) ينظر، حاتم الصكر : كتابة الذات دراسة في واقعية الشعر،دار الشروق،عمان، ط١،١٩٩٤: ٥٠.

وهذا الأمل يشكل الهاجس الذي عاشه "يوسف" في بحثه المحموم، وقد سماه النقاد بـ"هاجس القلق السندبادي"[1]، الذي اتضح في تلك الكوابيس المرعبة التي رافقت "يوسف" أثناء رحلته[2]، وبالإضافة إلى ذلك فقد تعالقت الرحلة بالعجائبية الغرائبية التي ظهرت من خلال العقبات والاختبارات الإجبارية التي تعرض "يوسف" لها، ومن ذلك ما حدث من خلال انهدام الفندق الذي كان ينزل فيه "يوسف"، على إثر الزلزال الذي أحدثته "ماريانا" بغضبها على سكان تلك المدينة:

> "اهتزت مدينة البحر.. ثم ارتفعت كما لو كما لو أن تحتها كائناً عملاقاً يهزها.. وعندما اكتنز التعب في العملاق ألقاها... "(٦١).

ويرى الباحثون أن هذا المشهد يحمل في طياته تقريعاً وتسليماً بذلك الواقع الذي صار مألوفاً للإنسان فيرى الدمار والضياع ويعيش غريباً وسط هذا الدمار[3]، وتتزامن الحادثة مع العجائب السندبادية التي لاقها السندباد في رحلاته، إذ نجد أن "يوسف" في النص الحديث يواجه هذه الأخطار كما واجهها السندباد في الموروث الشعبي والذي عاش غيباً ووحيداً في جزيرة منعزلة[4].

إن هذا التناص وغيره من التناصات المتعالقة مع المعتقدات والأساطير الشعبية جاءت لخدمة الأفكار المطروحة، ولربط الوحدات السّردية فيما بينها، وكذلك فإنها تتوقف عند ذكر شخصية هذه الأساطير، بل إنها تحدثت عنها وبما يربطها نصياً بالقصة فحلت محلّ بعضها، وحققت ما أطلق عليه بالإحلال والإزاحة.

ومن السيّر الشعبية التي أضفت الروح التراثية العبقة على النصوص سيرة (سيف ذي يزن) التي تحمل قيماً بطولية وشجاعةحربية، يحتاج الناس إلى مثلها كي يقاوموا المحتل الذي غشي بلادهم، وقد أشار نص (الرقص على ذرى طوبقال) إليها، وذلك حينما كان "مدين" يطوف مع "ميري" في رحلة استكشافية في المغرب، وخاصة الأسواق التي كانت ميداناً للقصص والحكايات البطولية التي تحمل العبرة والعظة والحكمة، يقول أحد الجالسين في السوق وحوله حلقة من الناس:

> "آه يا حضار... اسمعتم بسيف ذي يزن يوم اهتز للوطن... امتشق السيف... انطلق مع السرى في حومة الوغى، ينوي تحرير تربة اليمن... التقى خصمه في بداية

---

(١) حاتم الصكر: كتابة الذات دراسة في واقعية الشعر: ٤٨.

(٢) ينظر، الرواية:١٣، ١٤، ٣٣، ٣٤، ٤٢ -٤٣، ٥١-٥٤، ٨٠-٨٢، ١٠٦، ١٠٨، ١١١، ١١٢.

(٣) ينظر، رفقة دودين: الرحلة السندبابة: ٨٦.

(٤) ينظر، حاتم الصكر: كتابة الذات: ٥٥.

النزال... نعم... نعم التقى البطلان كأنهما جبلان... فاستمر الضرب والطعان إلى أن وصل الدم حد الركب... ابن ذي يزن وقومه إذ توحدوا يا سادة يا كرام أزاحوا الظلم والبؤس عن بلادهم فخف عليهم الوجع..." (١٠٠).

تعد سيرة (سيف ذي يزن) من أكثر السير الشعبية التي غذت السيرة الشعبية والملحمة اليمنية، وإن أبرز ما أوضحته هذه السيرة هي امتداد ذلك الصراع القائم بين أبناء نوح (الساميين والحاميين)، وكان لـ(ذي يزن) قوة وقدرة أكيدة على الانتصار وهذه من أبرز قدراته[1].

ويحمل النص رسالة واضحة وهي تشجيع الأبناء إلى أخذ العظة والعبرة من قصة البطل (ذي يزن)، فيصف الراوي أن اليوم الذي حارب فيه، هو يوم اهتز له الوطن وهذا دلالة على أن أمره وعمله عظيمان، فكان قتاله يقوم على قاعدة الحرية وإعادة الوطن.

كما يحمل النص صورة واضحة المعالم -وكأن الراوي موجوداً حينها- وهي صورة النزال إذ إنه يصفه بالقوة والصلابة والشجاعة، وانتهى النزال بتوحد أبناء قومه ووقوفهم معه، فأزيح الظلم والبؤس وعادت لهم الحياة الكريمة.

وتفرد رواية (أعواد ثقاب) سيرة شعبية لكائن خرافي اشتهر في البلاد العربية وهو (عوج بن عناق)، وقد جاء ذكره في قول الجدة لأحفادها، حينما كانت تقص عليهم القصص التي تحمل العظة والعبرة منها، وتحدثت لهم عن هذا الكائن ذي القدرات الخارقة فقول:

"عوج بن عناق يا أولادي، رجل عظيم الشأن" (٣٦).

إذن أول بداية النص هو وصفه بعظمة الشأن، وفي هذا إشارة إلى وصفه العظيم والكبير لدى الناس في ذلك الزمان الذي حددته الجدة بتاريخ معين، وذلك كي تقرب الصورة من الأحفاد، ولتكون القصة أكثر قبولا عندهم، فكان التاريخ مصداقاً لحقيقة ذلك الكائن[2].

ومن الصفات التي يتميز بها هذا الكائن كما جاءت الإشارة إليه في كتب الأساطير -وهنا في النص الروائي- هو أنه كائن خرافي فلسطيني، وسمي بعوج -كما تشير الأسطورة- لأنه التقى النبي (موسى) الذي كان طوله عشرة أذرع وطوله يساوي

---

[1] ينظر، شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية: ٤١-٤١٤.

[2] ينظر، الرواية: ٣٨، وقد أرخت الجدة إلى ذلك حينما قالت: "كان ذلك يا أولاد قبل ألف وأربعة وثمانين قرناً".

طول عصاه -معجزته- ولأن عوج بن عناق كان طوله ستين ذراعاً، فقد وثب "موسى" إلى السماء عشرة أذرع وضرب (عوج) فأصاب كعبه وقتله، وصار جسراً يعبر أهل النيل من خلاله إلى البر[1].

كما تأتي قصة الطائر الخرافي متلازمة مع الحديث عن القوة والشجاعة، وهدف هذه القوة في استعادة المسلوب، وربطه بالموت والحياة؛ وقد أشاع جواً من الألفاظ الصوفية على نص هذا الطائر.

و(نجم المتوسط) يبرز هذه الحقيقة في توصله إلى سر هذا الطائر في إبراز مفهومه لدى الناس، وجاء هذا في الحديث الذي دار بين "حمدان" و"حامد " عن حركة القوميين العرب في فلسطين، وربط هذه الحركة التي تنتقل قوتها وفكرتها من بلد إلى آخر بالطائر الذي ينتقل من مكان إلى آخر للحصول على الحرية والحياة الطيبة، فيقول حامد إلى زميله:

> "- ولكن يا سيد حمدان، الذي يوقظ أسراب الحمام في الأماكن الدافئة، لا ينسب قدرتها على الطيران إلى نفسه. فما قيمة هديل عاجز عن تجاوز قدرة الموت؟!
> - الموت! يولد الإنسان ليموت! والمهلة الممنوحة له بين صرخة البداية وكفن الخاتمة، هي شهادته على الأرض.
> - وهذا سر عظمتهم بالذات، فتحويل الكفن إلى مشيمة والنهوض من الدمار منح أزهارهم حق التفتح في جبهات الهواء الباردة ذات المنشأ الأوروبي...
> - طيور العنقاء؟
> -لا طيور الفينيق الكنعانية يستعيدون من رجال حيفا رايتهم الحمراء ويعاودون النهوض من الرماد كلما احترقوا بنار التجربة!" (١٠٤-١٠٥).

يشكل القول الأخير موضوع التناص، إذ يتخذ طائر "الفينيق" مكانه في دعوته إلى الحرية والانطلاق، ولـ"الفينيق" دلالة تراثية ومعتقد شعبي في ارتباطه بالموت والفناء والعودة مرة أخرى إلى الحياة والقيام من الموت[2]، وقد ظهر هذا الاعتقاد في بداية الحوار وهو "تحويل الكفن إلى مشيمة والنهوض من الدمار منح أزهارهم حق التفتح"، إن هذه الإشارة للحياة والموت ومن ثم فإنها تحقق جانباً من الحرية التي تحملها الطيور في رسالتها.

---

(١) ينظر، شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية: ٥١٦، ومن الصفات التي اشترك فيها نص (أعواد ثقاب) ونص (الأسطورة) هو أن طوله كان ستين ذراعاً، وإذا ما نام افترش الأرض بشعره وتغطى به، وأنه كان يطلب من المارة دفع الكلاب عن قدميه، ينظر، الرواية: ٣٦-٣٧، والموسوعة السابقة: ٥١٦.

(٢) ينظر، شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية: ٦٦٦.

وقد أشارت الحكايات التراثية إلى أن "الفينيق" هو طائر هندي عاش لمدة خمسين عاماً، وعندما يجيء إلى فنيقيا، يجمع الطيوب من لبنان لصناعة عش له، ويغطي كاهن المعبد (هيوبوليس) هيكل الأسوار إلى حين احتراقه في هذه الطيوب، ثم يعاود الحياة من جديد لتستمر دورة الحياة والموت... من جديد[1].

و"الفينيق" أشد قوة من طيور "العنقاء"[2]، على الرغم من التشابه الكبير بينهما، وإن هذا الربط بين العنقاء والفينيق يشكل دعوة صريحة من الكاتب إلى ربط الكفاح بالمطالبة بالحرية للعودة إلى الحياة من جديد، والمناضلون كلما احترقوا بنار التجربة في الثورة والحرب، فإنهم يتفوقون على شدتها وقساوتها، فلا تنتهي حياتهم بل يعاودون الكفاح والنضال للدفاع عن الأرض.

إذا كان طائر الفينيق رمز الحياة، فإن الأرض في نص (شجرة الفهود) رمز الحياة والتملك والتوسع وقد أشار النص إلى دلك، حينما وقف "فهد" على الهضبة أول وثاني مرة وأعلن عن رغبته في التملك ليشعر القارئ بأن الأرض هي أهم شيء في الوجود وهي جنته التي ينظر إليها:

> "وقال في سره هذه الأرض لي... هذه الأرض لفهد... وأولاده... للفهود من بعده... هذه مملكتي وأنا السلطان... هذه لابن فريدة الذي تستصغرون... هنا سيكون العالم، ولكم بلدتكم الميتة القابعة تحت رحمة أشباه الرجال الضاحكين بلا مبررات الهازئين من الأحلام الذين يعرفون كيف يحلمون... المستسلمين للفراغ في انتظار الموت ومقرئ أعمى على مقبرة" (٩).

الأرض بالنسبة لـ"فهد" هي كل شيء فيها الحياة وفيها الموت، فيها الحلم وفيها الواقع، فيها القوي وفيها الضعيف، وفيها فقط "فهد وأولاده وأحفاده" أي أنه أراد إعادة وجود آدم على الأرض بعد أن خرج من الجنة وهبط على الأرض، وتتمتع الأرض بأبعاد ميثولوجية بالنسبة لمعتقدات الشعوب وديانتها، إذ إن (هوميرس) عبر عنها بالأم ومصدر الحياة، يقول:

> "إنها الأرض التي أغني
> الأم الكونية
> إليك يعود أيتها الأرض
> أن تعطي الحياة للأموات
> مثلما يعود إليك أن تأخذيها

---

(١) ينظر، م. س: ٦٦٦-٦٦٧.

(٢) ينظر، م. س: ٦٦٦، والعنقاء في الاصطلاح الصوفي هو الهواء الذي فتح الله فيه به أجساد العالم، وهذا التعريف يكاد يقترب من الارتباط الذي يقدمه النص بين الحياة والموت: ابن عربي: رسائل ابن عربي: اصطلاحات الصوفية: ١٢

طوبى للذين تغمريه بكرمك"[1].

في النص إشارة إلى أن الأرض هي مهد الحياة، ومكان للعيش الكريم، وبدون الإنسان لا يمكن أن تعمر وتمير، فبه وله تستمر حياة النماء والوفاء.

واستمراراً للتناص الأدبي البنائي فإن مصطلح (رواية النص)[2] يشكل أنموذجاً جديداً للتناص استأثرته الرواية الأردنية في الفترة المدروسة، مضمنة إياه في سياقاتها الروائية.

ورواية النص غدت علامة بارزة فيما بعد برواية ما بعد الحداثه، وخاصة في روايات مدرسة الأنجلو أمريكية[3]، واستخدم(جينيت)هذا المصطلح للإشارة الصريحة إلى عالم الرواية الثانية[4]، فأطلق على تسميته بـ(جامع النص أو جامع النسج أو الجامع النصي)[5]. إذ إن الراوي يتحدث في روايته الثانية عن قصة أخرى مدرجة فيها، فيفصح عن الأساليب والتقنيات السردية الروائية[6]، التي يقوم بإدراجها في عمله القصصي "تحاور بنية النص الكبرى وبناية الصغرى الأخرى، وتتفاعل معها للخروج بصياغة أكثر ارتباطاً بالخبرة الإنسانية المعاصرة"[7].

ومن طرق الممارسة النقدية لماهية العمل الروائي توصل الباحث (نبيل سليمان) إلى وجود طريقين يتقاطعان في طريقة إبراز خصائص وطرق إعمار النص الروائي، إذ إن الراوي يقوم بنقد عمله من جهة،وبنقد أعمال روائية أخرى من جهة

---

(1) حسن نعمة: موسوعة الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة: ٣٦.

(2) من تسميات رواية النص: ميتا قصة، ميتا رواية، خطاب النقد، ما وراء الرواية، الرواية المغايرة، قصة عن القصة، رواية داخل الرواية، عالم الرواية الثاني، قصة داخل قصة، الرواية الشارحة، ينظر عن ذلك، محسن الموسوي: رواية النص: خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة: ٧، نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٤: ٤١، ترفيتان تودورف: نقد النقد: ٩٩، رفقة دودين: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة: ٢١٣، محمد الشوابكة: توظيف التناص في متاهة الأعراب في ناطحات السراب لمؤنس الرزاز، م. مؤتة، مج ١٠، ع٢، ١٩٩٥: ٣٨، حلال الخياط: متاهة التناص، م. الأداب، ع١، كانون الثاني، السنة: ٤٦، ١٩٩٨: ٥٤، محمد عناني: المصطلحات الأدبيةالحديثة: ٥٤، وأحمد خريس: ثنائيات إدوار الخراط النصية (دراسة في السردية وتحولات المعنى)، دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٨: ٨١-٨٤.

(3) ينظر، نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد: ٤١.

(4) ينظر، محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٥٤.

(5) جينيت: مدخل لجامع النص: ٩١.

(6) ينظر، محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٥٤.

(7) أحمد خريس: ثنائيات إدوار الخراط النصية: ٨١.

ثانية[1]، وهذه الممارسة تدخل حيز الانهماك الذاتي المؤدي إلى وجود حالة من الزجسية الذهنية والفنية التي يقع حيالها الكاتب[2].

إن هذه الممارسة النقدية بذكر إشارات نقدية، تعزز الكاتب حينما يخرق قوانيين اللعبة الروائية، إذ يقوم باستدعاء تقنيات سردية خارجة عن إطار النص[3]، وكمثال على ذلك يمكن تناول المشهد الحواري الذي دار بين "صالح" راوي نص (أعواد ثقاب)، وبين "السوسنة"، وذكر موقف "السوسنة" حينما قدم لها "صالح" أوراق عمله الروائي لتبين وجهة نظره، فتقول عن ذلك:

> "أشعر اللحظة أنني وإياك نتبادل المواقع رغم أنك الراوي وأنا من ضمن خريطة الشخوص يجب أن تسمح لي بتوضيح بعض الأمور كيلا ينطلي كلامك على القارئين" (١٧٣).

إن السماح لإحدى شخصيات العمل الروائي للتدخل المباشر في إعطاء بعض الأمور الدلالة الأكيدة، يدخل ضمن رواية النص أو الرواية المغايرة[4]، وفي النص تتبادل معه المواقع فتصبح هي الراوية ويصبح هو إحدى الشخصيات الممسرحة في النص الروائي وقد أشار إلى ذلك بعض العبارات كقولها:

> "فسر لكم دموعي...، أو اعترف لي فيما بعد...، وقد فسر لي الأمر فيما بعد..." (١٧٤).

والتركيز على عبارة (فسر ،اعترف) تحمل دلالة أنها راوية من الخارج أي أن ما تعمله أقل مما يجب، فالنص غير مكتمل لديها، وعلى الرغم من هذا فإنها في نظر (صالح) أصبحت الساردة الوحيدة للنص، فبعد أن تقرأ "السوسنة" الأوراق وتعيدها إلى (صالح) ليقرأ ما كتبته يقول ناقلاً نقلاً مباشراً عنها:

> "فردت الأوراق وبدأت أقرأ ما كتبته السوسنة ساردة، سيروي لي ولكم القصة من وجهة نظره وهي وجهة منحازة ابتدا وذكورية أيضاً" (١٧٣).

إن استخدام تقنية (وجهة النظر) كإحدى الطرق التي يوجه الراوي من خلالها أحداث روايته يستدخلها هنا لبيان صفة هذه الرؤية، وهي رؤية منحازة فقط للمجتمع الذكوري الذي تناوله الراوي في حديثه عن علاقة الرجل بالمرأة.

---

(١) ينظر، نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد: ٤١.

(٢) ينظر، محسن جاسم الموسوي: رواية النص خطاباً نقدياً: ٨.

(٣) ينظر رفقة دودين: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة: ٢١٥.

(٤) ينظر، محسن الموسوي: رواية النص خطاباً نقدياً: ٧.

فالرواية تهدف إلى التعبير عن الممارسة والمرجعية الخيالية بطريق الأخذ من أساليب الرواية كالتشخيص والرؤية السردية في أطر الخلق والابتكار، وذلك لتقدم نفسها على اعتبار وجود نص روائي تحتويه[1].

إن الوصف التفصيلي لأسلوب وطريقة الكتابة ينقل القارئ ويشده إلى أجواء التجربة الروائية، الأمر الذي يشجع الكاتب إلى "تكثير الحد بين الإبداع والنقد عبر ما ترسل الرواية في إبداعها نفسه"[2]، فرواية النص في مسعاها تحتوي على عناصر ماهية العمل الروائي، تقدم هذه العناصر كإشارات نقدية ذات هدف ودلالة وبوعي من الكاتب، وتفضي بالتالي إلى فهم طريقة الكاتب وأسلوبه الفني في صياغة (صنعة) روايته[3].

إن هذا التكثير والإيهام الروائي قد يبدو واضحاً حينما يتداخل صوت الراوي بصوت الشخصية الرئيسة في النص[4]، ويمثل ذلك نص (الموت الجميل)، إذ إنه يروي النص بصورتين الراوي الأصيل والراوي الآخر "الغريب"، ويُظهر كل منهما وجهة نظره الخاصة حول الموت والحب والعلاقة الجدلية بينها، وقد صور الراوي الأصيل -الفتى- طريقة الغريب في كتابة الأوراق وأسلوبه الفني في ذلك[5].

فالراوي -الغريب- يعتمد على تقنية الحذف المقترن بالبياض وذلك في عددٍ من المواقع، فحينما يبدأ كلامه ينقطع عنها بإعطاء فسحة من البياض في الصفحات، ثم يكمل النص الذي قطعه وفي ذلك يقول الراوي -الفتى-:

> "بهذه الكلمات بدأ الغريب كلماته على الورقة التي امتلأت بكلمات وعبارات ملزوزة على بعض، ولكنه ترك مساحة بيضاء تحت كلماته هذه، وكأنه أراد أن يبدأ من جديد، فيكتب "هذا الحائط يضايقني"، وبعدها استمر في الكتابة دون توقف ودون بياض على الورق" (٦٠-٦١).

يكتب الغريب كلماته بإحساس إنسان يعيش بغربة وسط أهله، فالعبارات والكلمات التي وصفها الراوي بأنها (ملزوزة) تهدف إلى إقامة علاقة قرب وحميمية ومشاعر خاصة، لكن هذه الحميمية يفتقدها الكاتب حينما يغادر قريته إلى المدينة،

---

(١) ينظر، محسن الموسوي: رواية النص خطاباً نقدياً: ٩.

(٢) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد: ٤١.

(٣) ينظر، محمد الشوابكة: توظيف التناص في متاهة الأعراب في ناطحات السَّراب: ٣٨.

(٤) ينظر، رفقة دودين: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة: ٢١٥.

(٥) ينظر، الصفحات التالية من الرواية: ٣٠، ٣١، ٣٢، ٥٥، ٥٦، ٦٠-٦١، ١٢٣، ١٢٥، ١٣١، ١٣٢.

فالبياض يوحي بتلك الفترة الزمنية المليئة بالفراغ، وكأن حياته توقفت ثم بدأت تنبض من جديد.

أما قوله المباشر عن الحائط المائل الذي كان يضايقه في غرفته تشعره بأن هذا هو الشيء الوحيد الذي كان يقترب منه، فابتعد عن إفساح مجالٍ للبياض في أوراقه، لكن هذا الحائط قد يجيء لتفسير عدم الرضا الذي يشعر به الغريب على الرغم من قربه له.

وتتجلى رواية النص في رغبة الراوي لإدخال قصة داخل قصة، وذلك حينما يبدي رغبته في ذلك وعن طريق إظهار الأساليب والطرق الفنية التي يسعى إلى استخدامها في إقامة معماره الروائي ذلك، ويبدو هذا جلياً في نص (أعواد ثقاب)[1] حين قام "صالح" بالإعلان عن رغبته في الكتابة عن جدّه عبد الله الشاعر:

> "كثيراً ما أرجأت الكتابة عنه أو وصفه قائلاً لنفسي: عندما يحين الوقت المناسب، سأكتب عنه رواية بأكملها من الجلدة إلى الجلدة، أكتب عن مناقبه التي كنت أخشى أن تسلب منه، وخصاله وكل شيء فيه". (٤٧)

فهو إذن يبغي من وراء الكتابة، إظهار خصال ومناقب الجد التي يخاف أن تسلب منه، لأنها تشكل موروثاً وتقليداً تجب المحافظة عليه، ورواية الشخصية هذه لا تشكل إلغاءً للخيالية في النص بل إنها في مسعاها الصياغي والأسلوبي المتداخل تظهر الفنية الأسلوبية في إظهار الصفات[2].

إن التدخل السافر من الراوي في نصّه الروائي وولوجهِ إلى عوالم فنية الرواية، يقوده بالتالي إلى الإعلان عن تغير حاله أثناء معايشته للحدث وعدم معايشته له، فتختلط أحاسيسه ومشاعره. وقد جاء ذلك في نص (الموت الجميل)، إذ إن الراوي –الفتى- يفصح عن تلك الأحاسيس التي انتابته حينما روى الحكاية للكاتب الغريب، فيقول:

> "إذ كنت اعتقد أن ما أرويه عن الغريب، سيبدو غريباً إلى أن أتممت حديث كل ما عرفته أو عايشته واذكره من حكايته الغريبة دون أن أمر بذكر ما جاء في الأوراق... إنها خالطت روايتي مشاعر مضطربة متضاربة. كأنما استعيد في لحظتي هذه معايشة الحكاية" (١٣١).

تستند الرواية على أسلوب الاسترجاع بذكر الأحداث، وبانتزاع لمشاعر كل حدثٍ سابق وإضفاء مشاعر أخرى جديدة عليه، وهنا وعن طريق خطاب النقد داخل النص الروائي فإنه جاء لنسف كل "المسلمات الاجتماعية والمقبولات في الأبنية

---

(١) ينظر، الصفحات التالية من الرواية: ٣٧، ٤٧، ٥٢، ٩٣، ١٣٢، ١٧٣.

(٢) ينظر، محسن الموسوي: رواية النص خطاباً نقدياً: ١٦.

السردية التي تعبر عنها أو تقوم لأجلها"[1]، وذلك عن طريق خرق لعبة الرواية وذلك بإظهار قدرة الكاتب على الكتابة الروائية وبيان أساليبه السردية.

ويظهر مثل هذا النوع في النص نفسه، إذ يفصح الراوي –الفتى- عن اختراق الغريب لهذه اللعبة الروائية عن طريق المراوحة في استخدام الضمائر فيتحدث عن الحيرة التي أصابته إذ إنه:

> " لأول مرة كتب في أوراقه هذه بضمير الغائب، وكأنما يتكلم عن شخص آخر غيره، بينما كتب في كل الأوراق بضمير الحاضر عن نفسه، هذا الأمر الملتبس شدني مجدداً إلى قراءة الأوراق" (٥٦).

باستخدام الضمائر (الغائب والحاضر)، فإن الراوي هنا يستدخل النقد الروائي للنص، فيكتب هنا خصوصية تغيب حضور البناء الروائي الأصل فيشكل التناص هنا ضرباً محدداً من ضروب رواية النص المتخللة في بناء السرد[2].

أما نص (الرقص على ذرى طوبقال) فقد نوه في موضع واحد إلى وجود رواية نص، وذلك من خلال استدخال قصة داخل قصة، بإعطاء فرصة لراو يحكي القصة، ويسردها على مستمعين يقول:

> "قبل الحكاية أقول لكم يا سادة... إن الله جلت قدرته يعلم السر ولا نعلم... الذي تولد في الوادي مع هلال هذا الشهر. له أربع أرجل، يتلفت له أردان... يمشي، يحاذي أذيال الظلمة... هكذا قيل" (٢٠٠).

إن الإطار الذي يستند عليه النص هو الابتداء بآلية الحكواتي، إذ سوغ هذا الأسلوب النص بارتفاع الجنوح الخيالي نحو عوالم خيالية مرهونة بقصة كائن خرافي، وهو بذلك يربط حكاية الوشاة والبصاصين المساعدين للمحتل الأجنبي، وهذه الحكاية تعاد وبصياغة أخرى وبرواية أخرى في استدخال قصة كحكاية المعتمد بن عباد[3].

أما أسلوب الراوي فقد كان راوياً من الداخل أي أن معرفته للأحداث أقل مما يجب، وقد ظهر ذلك في قوله (هكذا قيل). لكن هذا النص على الرغم من محدودية علم الراوي فإنه لا يفقد النص الرسالة السياسية التي يحملها، فالراوي يرفض هيمنة الراوي كلي العلم جاعلاً من صوته أحد الأصوات التي تطيحه[4].

---

(١) محسن الموسوي: رواية النص خطاباً نقدياً: ١٣.

(٢) ينظر، محمد الشوابكة، توظيف التناص في متاهة الأعراب: ٣٩.

(٣) ينظر، الرواية: ٦١.

(٤) ينظر، وفقة دودين: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة: ٢٢١.

في مثل هذا الأسلوب من الخطاب المضمّن للنص الروائي، فإن هذا الاستدخال لا يحقق دلالته دون أن يتعالق مع نص عضوي لا يكون عالة عليه[1]، وذلك من خلال تقديم عدد من الإشارات النقدية التي تفسّر وجودها عن طريق ارتباطها بالنص فتلقي مشكلة ما سمّي برواية النص[2]، فتحول التناص إلى نقد يصبح مفتاحاً لقراءة النص وفهم أسلوب الكاتب وهو بالتالي يلتقي مع النص لتحليل المحتوى الروائي[3].

ثالثاً: تناص الأمثال والحكم الاجتماعية

احتوت بعض النصوص التي بين أيدينا أمثالاوحكما اجتماعية تحمل في مضمونها حكمة أو عظة، وهذه الأمثال تتجلى في ظهور رمزيتها الاجتماعية التي تتجاوز هذه الرمزية كل الأشياء في الزمان والمكان، فعدم تسمية الأشياء هو من قبيل إظهار رمزيتها ومعناها الذي تحويه[4].

وتتجمهر الأمثال في رواية (شجرة الفهود) وأولى هذه الأمثال، هو ما أفرزه الحوار الذي دار بين "فهد" و"أبي مازن" حوْل علاقة فهد مع أخواله الصخور، حيث حمّل "أبو مازن" في مثله الذي أطلقه حميمية صلة القربى والعائلة، وإشارة إلى انتظار الصلح بين "فهد" وأخواله فيقول:

"يا أخي الدم عمره ما صار مي، بيضلوا اخوالك كمان" (٧٥).

أحتفظ المثل هنا بقالبه الأصيل، إلا أنه تكيّف وفق معطيات السياق الروائي[5]، فالتمسك بالأهل والعشيرة يبعد البغضاء، فالدم وهو الأكثر ترابطاً بين الأهل والقرابة لا يمكن أن يتغير إلى ماء، فرابطة الدم هي رابطة قوية لا يمكن لأي حدث أن يغيّرها إلى الأسوأ.

وتحتفظ الأمثال الأخرى بالأبعاد الاجتماعية ذات الروابط الوثيقة بين المثل كموروث شعبي محفوظ، وبين وجوده في سياق نص حداثي، فمثلاً حينما يورد راوي (أعواد ثقاب) عن علاقته بـ"السوسنة" وخاصة بعد أن أعادت إليه أوراق نصّه الروائي فكان كلامها قد أثر فيه فقال عن حاله:

"كنت كالقصير الذي لأمر ما جدع أنفه" (١٧٧).

---

(١) ينظر، محسن الموسوي: رواية النص خطاباً نقدياً: ١٨.

(٢) ينظر، محمد الشوابكة: توظيف التناص في متاهة الأعراب: ٣٩.

(٣) ينظر، حلال الخياط: متاهة التناص: ٥٤.

(٤) ينظر، سعيد علوش: عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الاتحاد القومي، لبنان، د. ت: ٧٩

(٥) ينظر، م. ن: ٧٩.

فهو بالموقف الذي وصل إليه بعد أن قرأ وجهة نظر "السوسنة" في العلاقة بين المجتمع الذكوري والمجتمع الأنثوي، فصار كالوسيلة التي تستخدم للكشف عن أمر مستور[1].

إلا أن الهدوء والسكون والروية في القول والفكر[2] هي ما طرحه أحد الأمثال الذي جاء ليصوغ نفسه بنفسه في حمله لموقف اجتماعي حرج وقع فيه بعض من شخصيات نص (شجرة الفهود)، وهم أخوة "تمام" الذين حاروا في أمرهم، حينما وصل إلى علمهم ما حدث عند بئر "فهد" وما تقاذفته "غزالة" من كلام على "تمام" ولما وصلهم "فهد" جلسوا هادئين ساكتين فرّت العصبية والغضب من وجوههم فصمتوا معلقين أعينهم بمطلب "فهد":

"وكأن على رؤوسهم الطير حين طلب الزواج من تمام" (٢٦).

الأمثال على تنوعها في الروايات جاءت عامية وأهدافها قصيرة تعطي معنى بسرعة البرق، أي أنها لا توثق هذا المعنى، بل يظل عائماً على سطح النص[3].

ومن العادات والتقاليد الاجتماعية التي منحت النص الروائي واقعية أكبر، عادات وطقوس الزواج[4]، وعادات الطهور[5]، وكلها تضيف قيماً اجتماعية ذات أهمية في تسيير أمور وحاجات الناس على وفق أعرافهم وتقاليدهم الموروثة.

كما ظهرت عادات وطقوس تعتمد على المعتقدات ومن ذلك ما أفرزه مفهوم العرّاف ودوره في تحفيز الأحداث الروائية في نص (رجل وحيد جداً)، إذ إن العرافين تحدد دورهم في إظهار جانب من علاقة "يوسف" بـ"ماريانا"، وكيف أن العرّاف صار عرّافاً لمعايشته حالة عشق جنوني[6]، ومن ناحية ثانية فإن صورة العرّافة ظهرت في

---

(١) ينظر، محمد أبو صوفة: الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة المحتسب، د. م. ط٢، ١٩٩٣: ٣١١.

(٢) ينظر، م. ن: ٢٩١.

(٣) يمكن النظر إلى الأمثال والحكم التراثية التالية في النصوص الروائية قيد الدراسة:

-شجرة الفهود: ابن الوز عوام: ٢٠١ ،العين بصيرة واليد قصيرة: ٢١٠ ،القاضي بعمل قاضي: ٥٢١ .

- نجم المتوسط: المرأة المطيعة كنز زوجها: ٤٦.

- الموت الجميل: كانت الندابات في القرية ينتحبن ويندبن على الميت صارخات: "يا حيف فنجان صيني يكسرك فنجان طيني": ٢٦.

-أعواد ثقاب: كنت كالقصير الذي لأمر ما جدع أنفه: ١٧٧.

(٤) ينظر، شجرة الفهود: ١٣، ١٨، ٢٦، ٥١، ١٠٨، ١١٦، ١٢١، ٢١٩، ٢٦٤، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٧٩. والرقص على ذرى طوبقال: ٢٣، ٥٥.

(٥) ينظر، شجرة الفهود: ٢٠، ٥٦.

(٦) ينظر، رجل وحيد جداً: ٢٢، ٣٩، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠.

مجال آخر وهي صورة "فطيمة" في نص (شجرة الفهود) ودورها في تدمير العلاقة الأسرية بين "فهد" وأزواجه وخاصة بين (غزالة) و(نوار)[1].

بالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت بعض الألعاب الشعبية الدّارجة في المدن والأرياف التي جاءت الربط النص بواقع الأحداث[2]. إن هذه العادات والقيم الاجتماعية التي اجتمعت في النصوص الروائية شكلت آثاراً ذات أبعاد اجتماعية تراثية ونفسية، فأثرت هذه النصوص الروايات، وقد كانت كذلك تحمل أبعاداً سياسية ذات أفكار اجتماعية سياسية، وهذه النصوص ظهرت لتعمّق الفكرة السياسية المطروحة[3].

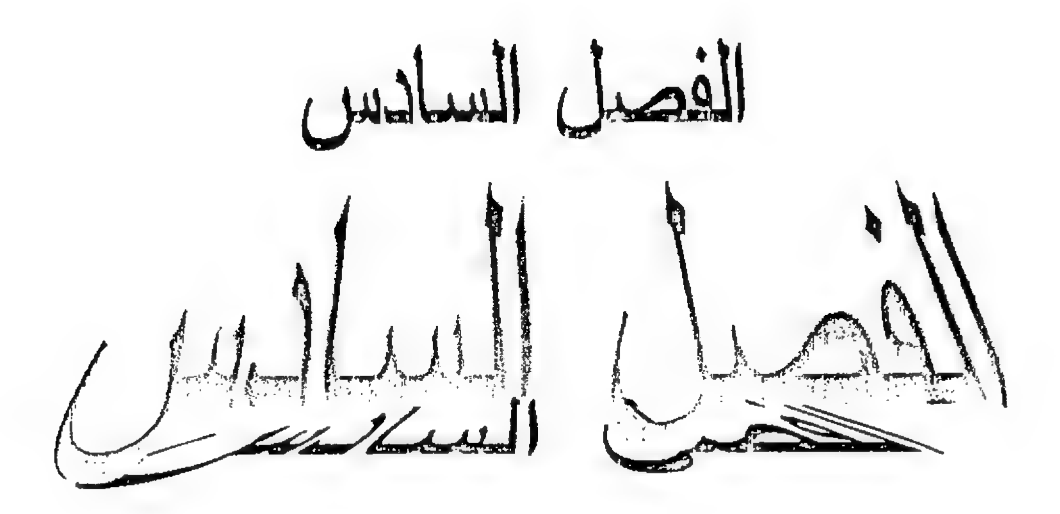
---

(١) ينظر، شجرة الفهود: ٨٤، ٨٨، ١١٩، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢.

(٢) ينظر، نجم المتوسط: (لعبة الحاوي)٥٦.
أعواد ثقاب:(لعبة السيجة) ١٠٦، ١٠٧.

(٣) ينظر أعواد ثقاب: ١٧٨-١٨١، ونجم المتوسط: ١١، ١٢، ١٣، ٢٠-٢٢، ٢٥-٢٦، ٦٨-٧١، ٧٣-٧٦، ١٠٠-١٠٣، ١٠٤، ١٠٥،؛ و الرقص على ذرى طوبقال: ٦١، ٩٨، ١٠٠، ١٠٧، وغالبية الرواية تحمل فكراً سياسياً حول الوضع في المغرب.

الفصل السادس



توظيف المفارقة

أولاً: المفارقة اللفظية.

ثانياً: مفارقة الموقف.

توظيف المفارقة

عبرت (المفارقة)[١] منذ عصر أفلاطون وحتى العصر الحديث مراحل نقدية متعددة، فتخطت الإنجازات النظرية والتطبيقية إلى التطبيق المباشر على النصوص الأدبية ، سواء أكانت شعرية أم نثرية ، بيد أنه قد يكون من الصعوبة الإحاطة بتعريفات المفارقة المتعددة وأشكالها وأنواعها وأساليبها، لأن ذلك يعدّ محاولة "للامساك بالضباب"[٢].

أما العبارة الأولى التي كانت تحمل بذور المفارقة هي (ايرونيئيا) الواردة في جمهورية أفلاطون، التي اتخذت مساراً أسلوبيا ساخراً مستخفاً بالناس ، وذلك عن طريق استخدام الأسلوب الهادئ والناعم[٣]، والسخرية[٤] هنا وما تنطوي عليه من الهزل والاستخفاف بالناس كانت طريقاً مباشراً للتعبير عن الأحاسيس ، بإظهار بعض من المميزات اللغوية التي تميزها عن العبارات الأخرى[٥].

والمفارقة كانت قد تجسدت من خلال إنجازات (كانط) الفلسفية ،حيث إنه كان يركز في أبحاثه على موقف العقل البشري حيال نوعين من المتضادات كالمحدود واللامحدود،أو القيد والحرية، فالإحساس الإنساني ارتبط بأسلوب التعبير عنه، وهذا ضرب من المفارقة التي هي لبّ الفلسفة[٦].

(كانط) في هذا المضمار كان يرسي قواعد البحث عن جذور (المفارقة)، التي صارت فيما بعد مصطلحاً أدبياً نقدياً تطور على أيدي من جاءوا بعده أمثال (هيجل كيركيجورد)[٧]. وكانت انطلاقة المفارقة من الحياة اليومية الاجتماعية التي أعطتها

---

(١) هي ترجمة للمصطلح (Irony)، الذي تناوله الباحث (د.سي، ميويك) في كتابه: المفارقة وصفاها، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، ت: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، د.ط،د.ت.

(٢) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق (فن المفارقة)، مكتبة غريب، الفجالة، د: ط، د. ت: ١٩٧. ويسميها (ميويك) بالضبابية الجمالية، ينظر المفارقة وصفاها: ١٨.

(٣) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاها: ٢٧.

(٤) السخرية هي هجوم متعمد على شخص وذلك بهدف سلبه كل أسلحته وتعريته من كل ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه، ينظر نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق: ٢١٠، وكذلك ينظر: حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٨٢: ١٥-٢٢.

(٥) ينظر، بسام قطوس: المفارقة في متشائل إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس"، م. مؤتة للبحوث والدراسات، مج ٧، ع ١، تموز، ١٩٩٢: ٧٩.

(٦) ينظر، نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق: ٢٠٢.

(٧) م. ن: ٢٠٣.

خصائص أسلوبية ميزتها عن غيرها[1]، وبهذا التطور فإن ما كانت تعنيه المفارقة سابقاً في مكان أو عند باحث معين.. تختلف عما تعنيه في مكان آخر وعند باحث آخر[2].

وحسب تعريف (ميويك) فإن المفارقة هي "قول المرء نقيض ما يعنيه"[3]، فالنقيض أي المخالف يدل عليه اللفظ سواء أكانت هذه الدلالة مباشرة أو غير مباشرة[4]، وعند ذلك القول أو الموقف فإن التعبير يكون على غير ما يتطلبه ذلك الموقف،من مثل القول للشخص المسيء على سبيل التهكم: أحسنت![5]. وهذا ما عناه (ميويك) عندما قال:"أن تقول شيئاً وتقصد غيره"[6].

والتناقض الظاهري هنا يضع القارئ في حيرة من أمره، فيواجه الموقف على اعتبار أنه نمط غير متسق، وبعد أن يعاود الكرّة في قراءته وينعم النظر فيه، فإنه يتوصّل إلى الكشف عن وجود مفارقة وغرابة عجيبة[7]، تدعوه إلى الدخول في عوالم ضبابية شفافة وبعيدة تخرجه من دائرتي البساطة والمباشرة إلى الغرابة والتعقيد الجمالي[8].

والتناقض أيضاً يدخلنا إلى معرفة مقصدية أخرى قد تتداخل مع المفارقة في بروز ما سمي بالسخرية[9]، حيث تمزج بين الألم والتسلية النابعة من الإحساس بالمرارة[10]، إلا أنها لا تعد كما أشار بعض الباحثين معنى من معاني المفارقة، فهي لا تكفي لتعريفها[11].

ويُرجع (كلينث بر وكس) وجود نوع من التشابه بين كل من (المفارقة والنقيضة)، إلى كون (المفارقة) قيمة يمكن أن تحتوي الفن وتعزى إليه، وهي إذ ذاك تصبح من أكثر الأشكال الكلامية تعقيداً[12].

---

(1) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ١٣.

(2) ينظر:، م. ن: ١٩.

(3) م. ن: ٢٩.

(4) ينظر، خالد سليمان: المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٩: ١٥.

(5) ينظر، نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٩: ٦١.

(6) ميويك: المفارقة وصفاتها: ٢٩.

(7) سامح رواشدة: فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، اربد، د. ط، ١٩٩٩: ١٣.

(8) ينظر، بول هيرمادي: ما هو النقد؟، ت: سلافة حجاري، م: عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩: ١٢٨.

(9) ينظر، نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث: ٦١.

(10) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ١٩.

(11) ينظر، بسام قطوس: المفارقة في متشائل إميل حبيبي: ٧٩.

(12) ينظر، بول هيرماندي: ما هو النقد؟:١٢٧-١٢٨.

كما أن مبدأ (الضدية) في المفارقة قائم، إذ إن المفارقة تؤكد وجود فعل إيجابي لليقين، على الرغم من توقف مبدأ الضد على وجوب إقرار المعنى الحرفي أو الادعاء بالصدق[1]، وأوضح الأمثلة على " الضدية اللغوية"[2]، كأن يجتمع الليل والنهار في عبارة أو صورة، فيصبح المعنى البعيد والخفي البعيد أكثر تعقيداً وذلك لكي يؤدي بالبناء السردي إلى الاكتمال في الصورة المرسومة[3].

ومع تطور المفارقة على المدى البعيد لها، أصبحت في عرف النقاد "صيغة بلاغية"[4]، فاقتصرت هنا على الأعمال الفنية، فجاءت على الفن وحده[5]، وهذه النظرة التي غلفت فيها المفارقة أدخلها إلى حيز ما سمي(بالتظاهر المهذب)، كأن يذم شيء ويراد مدحه، أو مدح ذلك الشيء ويراد به الذم[6]، فدخلت في نطاق ما سماه (شليجل) بالمفارقة ذات "الوظيفة الهجائية الأخلاقية التقليصية"[7].

أما ظهور المفارقة على المسرح الأدبي والنقدي فكان بعد عام ١٥٠٢م، واشتد بروزها مع بدايات القرن الثامن عشر، إذ استخدمها (درايدن) لأول مرة في كتاباته، وقد شاعت في الإنجليزية ألفاظ مقاربة للمفارقة وعدها (ميويك) مفارقة طور تكونية من مثل (يسخر، يهزأ، يعير، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر ...)[8].

وفي القرن التاسع عشر فإن مصطلح المفارقة كان قد اتخذ موقعه عند عدد من الأدباء من مثل شكسبير، تولستوي، دوستفسكي، فلوبير، كافكا... الخ[9]، فسادت عبارات (السخرية، والهزء...)، ولم تهمل المعاني السابقة وهذه المعاني كانت قد جاءت عن طريق التفاعل التأملي للفلسفة الجمالية التي كانت سائدة في أوروبا آنذاك[10].

---

(١) ينظر، وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٢١٠.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١: ١٣٨، وهو ما سماه بالطباق والمطابقة في النقد العربي القديم.

(٣) ينظر سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ١٤، واستخدم اجتماع اللونين الأبيض والأسود في عبارة واحدة.

(٤) ميويك: المفارقة وصفاتها: ٢٨.

(٥) ينظر، م. ن: ٢٨.

(٦) ينظر، م. ن: ٣٨.

(٧) ينظر، م. ن: ٣٨.

(٨) ينظر، م. ن: ٢٧.

(٩) ينظر، م. ن: ١٦.

(١٠) ينظر، م. ن: ٣٠-٣١.

أما مع دخولها في القرن العشرين فإن المفارقة كانت قد اتخذت مساراً آخر، فبعد أن كان مفهوم المفارقة العدمية السائد في القرن التاسع عشر، فإن مفهوم المفارقة النسبية غير الملتزمة هو الذي ساد في القرن العشرين[١]، وهذا ما دفع (صامونيل هاينز) إلى القول إن المفارقة " نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وإن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود"[٢].

والمفارقة لم تكن حكراً على الأدب الغربي وحسب، بل إنها كانت قد ظهرت في الأدب العربي تراثاً وحداثة، إذ نبغ عدد من الكتاب والنقاد العرب أمثال الجاحظ، ابن الأثير، القيرواني، السكاكي، القزويني... وغيرهم، فجاء مفهوم المفارقة تحت مسميات درجت في دراساتهم فكانت دالة على ذلك.

وكان علم البديع يحفل بعدد من تلك المسميات من مثل: الجمع مع التفريق "كأن يدخل شيئان في معنى واحد ويفرق بين جهتي الإدخال"[٣]، أو الطباق (المطابقة) وهو "التضاد" أي الجمع بين المتضادين في جملة واحدة[٤]، وهذا أقرب المصطلحات إلى المفارقة وغيرها من الأشكال[٥].

ويعد الجاحظ هو صانع المفارقة الأول، وظهر ذلك من خلال فنه القائم على السخرية المرة في رصده لعدد من الظواهر الاجتماعية السلبية[٦]، وخاصة في كتابه (البخلاء) الذي اشتمل في مضمونه على عدد من الانتقادات اللطيفة ذات الدلالة الهادفة من خلال التعبير الفني الساخر الذي كان أسلوباً عاماً في كتابه هذا.

إن الإحساس بخصوصية الكلام المعتمد على المراوغة والهروب من تحديد المعنى أو قول شيء ونعني شيئاً آخر أو السخرية، يعد فناً بلاغيّاً بيانيّاً، إذ أبدى العرب اهتمامهم في هذا الفن[٧]، فأعطوا السياق اللغوي حقه من إبراز حسن الضد أو العكس

---

(١) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ٤٢.

(٢) م. ن: ٤٢.

(٣) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥: ٣٧٠، ومن الأمثلة على ذلك قول رشيد الدين الوطواط:

فَوَجْهُكَ كالنّار في ضوئها ... وقلبي كالنار في حرّها.

(٤) م. ن: ٣٤٨، كقول أبي صخر الهذلي:

أما والذي أبكى وأضحك والذي ... أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ

(٥) ينظر، م. ن الصفحات التالية: ٣٤٩، ٣٥٣، ٣٥٦، ٣٥٩، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٧١، ٣٨٠، ٣٨٤، ٣٨٥... ٤١٠، وهو الفصل الخاص بعلم البديع.

(٦) ينظر، نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق: ٢٠٩.

(٧) ينظر، م. ن: ٢١٨.

العكس وهذا من قبيل الجمع بين المتضادات في المعني السياقي الواحد(1).

مما سبق، وانتهاءً بالتضاد اللغوي الذي تنطوي عليه المفارقة، يمكن التوصل إلى أن المفارقة مصطلح حداثيّ لأسلوب بلاغي لفظي يجمع بين العبارة وضدها في صورة واحدة، وهذا ما دفع الكثيرون من الأدباء الأوروبيين إلى أن يطلقوا عدة مقولات عن المفارقة، ومنها قول جوته: إن "المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق"(2)، وهذا ما دفع (كيركيجورد) إلى التعبير عن المفارقة بأنه لا يوجد "حياة بشرية أصيلة ممكنة من دون مفارقة"(3).

وميويك ذكر أنواع المفارقة وأشكالها ودرجاتها وطرقها وأساليبها، وقام بدراستها بالأمثلة الدالة، كما ظهرت دراسات نقدية اختصت بالمفارقة فأفردت لها فصولاً بأمثلة متنوعة قديمة وحديثة(4). أما ذكر هذه الأنواع هاهنا سيكون منفرداً ومباشراً محمّلاً بالأمثلة المباشرة والدالة من النصوص الروائية للمرحلة المدروسة.

أنواع المفارقة وملامحها:-

يذكر ميويك عدداً من المفارقات التي يشتمل عليها النص الأدبي، وهي -أي المفارقة- لغة اتصال سرية بين كل من الكاتب والقارئ، إذ إن العمل الذي ينجزه ذلك الكاتب قد يشتمل على جملة تحمل المفارقة أو العمل كله أو العنوان... الخ(5)، فيكتشف القارئ المتمكن المفارقة فيحيط بدلالتها الفنية الهادفة.

بيد أنه قد يبدو من الصعوبة الإحاطة الشاملة بأنواع المفارقة وأساليبها الفنية، لكن الدراسة ستكتفي بنوعين اثنين يندرج من خلالهما عدد من المفارقات وهما المفارقة اللفظية ومفارقة الحدث (الموقف).

---

(1) ينظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 143. ويطلق عليها كذلك: التضاد اللغوي، آمنة يوسف: تقنيات السرد: 121.

(2) ميويك: المفارقة وصفاتها: 16.

(3) م. ن: 16.

(4) ومن تلك الدراسات، دراسة: بول هيرماندي: ما هو النقد؟ إذ أفرد بحثاً عن المفارقة، ووليم راي: المعنى الأدبي، حيث تناول المفارقة التفكيكية وتفكيكية المفارقة عن دي مان، ومن الدراسات العربية: خالد سليمان: المفارقة والأدب، إذ تعرض للمصطلح منذ نشأته وحتى العصر الحديث متخذاً ثلاثة أمثلة نصية شعرية وروائية ومسرحية، وسامح رواشدة في دراسته النقدية لديوان أمل دنقل: فضاءات الشعرية، إذ أفرد باباً للمفارقة بأنواعها وملامحها، وغيرها من الدراسات التي تمت الإشارة إليها آنفاً.

(5) ينظر، نبيلة إبراهيم: فن القص: 198.

وهناك مفارقات متعددة نجدها في النصوص الروائية مثل مفارقة المكان، مفارقة الشخصيات، والوصف، والتكبير والتصغير وغيرها، التي ستكون ملامح متداخلة مع النوعين الأصليين.

أولاً:- المفارقة اللفظية:

هي "المفارقة الهادفة"[1] التي تستهدف اللغة، باعتبارها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الأحاسيس والتعابير الكلامية، فتظهرها بصورة مغايرة، أي أن المعنى الأصلي للعبارة يأتي بنمطٍ كلامي تعبيري مغاير فيصير لدي مدلولان في داخل النص الأدبي[2].

وتتحول المفارقة اللفظية إلى "تنفيذ بلاغي"[3]، إذا ما عبرت في خط سيرها أسلوبين بلاغيين هما أسلوب الإبراز وأسلوب الإغراق[4]، وهذان الأسلوبان هما من أشهر الأساليب للمفارقة اللفظية.

الأسلوب الأول (الإبراز) يهدف إلى إبراز المفارقة في اللفظة بحيث يمكن اكتشافها بسهولة لبروزها ووضوحها[5]، وأكثر وروده كان في ناحية بروز اللغة الشعرية المشحونة بالتوترات والتعبيرات المتعددة.

يبرز هذا النمط من المفارقات إذا ما مدح أحد الأشخاص أحداً ويهدف إلى ذمّه أو العكس[6]، كما ظهر في نص (شجرة الفهود)، ومن خلال فحوى الحوار الذي دار بين كل من "فهد" و"أبي مازن".:

"ويقول أبو مازن
:- والله عمان جتّه.. زمان كانوا الأتراك هاملينها
ويعلق فهد:- حبايبك أيام زمان، بالله عليك الأتتحسّر على أيامهم؟
:- الله عليهم وين ما راحوا، شو استفدنا منهم ركبونا ودلّوا رجليهم.
:- ركبوك لحالك...
ابتلع أبو مازن الإهانة وحول الحديث مرة أخرى عن الأمير". (٤٠).

إن تعليق "فهد" السابق هو نوع من المفارقة [المدح بقصد الذم]، إذ إنه استخدم أسلوب المدح والإطراء المغلف بالسخرية والإهانة والذم، وقد كان "فهد" يحمل على "أبي مازن" كره شديد لأن الأخر كان يصف "فهد" بأنه مدلل، وتربية النسوان. لذلك فإن

---

(١) ميويك: المفارقة وصفاتها: ٦٧.

(٢) ينظر خالد سليمان: المفارقة والأدب: ٧٦.

(٣) م. س: ٢٧.

(٤) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ٦٧ وما بعدها.

(٥) ينظر، خالد سليمان: المفارقة وصفاتها: ٢٧.

(٦) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ٦٧.

"فهد" يحب في المواقف التي تجمعه "بأبي مازن" أن يرد له السخرية والإهانة.

ومن هذا الملمح ننتقل إلى "مفارقة العنوان" [1]، حيث حملت الروايات المدروسة عناوين تحمل في مضامينها المفارقة الواضحة فرواية (شجرة الفهود)، هي إحدى أنواع تلك المفارقة وهي مفارقة العنوان المُستَشْرَف، أي الذي يعلن للقارئ منذ البداية إلى حقيقة وجود تلك الشجرة.

فمن المعروف أن لفظة (شجرة) هي دال يحمل مدلولين أحدهما ظاهر وواضح وآخر خفي أما الأول فهو مدلول معروف عند الجميع فالشجرة هي النبتة التي تعطي الثمار على الأغصان، أما المدلول الثاني فهو تلك الشجرة التي أنبتت (الفهود) أبناء وأحفاد فهد الذين كان "فهد" يعيش لأجل تحقيق تلك الأمنية في امتلاء الهضبة بالفهود، وازدياد نسلهم وتشعب اعدادهم، وهي بالتالي تعني (شجرة عائلة الفهود).

وقد جاءت الإشارة إلى ذلك على لسان "غزالة" زوجة "فهد" الأولى حينما حضر "فهد" حفل طهور مازن، فهو إذ عاد أعلن إلى "غزالة" أن الطفل المنتظر إذا لم يكن ولداً فإنه سيطلقها، ولكنها تجيب على ذلك بقولها:-

> "ولد... طبعاً ولد... هذا الظهر لا يزرع في الحقل إلا أشجاراً" (٢٠).

فكانت هنا المفارقة اللفظية الثانية التي ترتبط مع مفارقة العنوان في إبراز رغبة "فهد" في استمرار ذريته واتساعها وتعددها.

وفي نص (الموت الجميل) فإن العنوان يشكل مفارقة أولى تليها مفارقات لفظية أخرى وردت في النص تشير إلى ذلك، فالموت يشكل الخوف والرهبة في قلوب الناس ولكن أن يقترن بـ(الجميل) فإن نوعاً من المفارقة والدهشة تظهر على محيّا القارئ.

تتجمع شعرية المفارقة في ارتباط الموت بالجمال وهذه المفارقة تظهر في تقبل الموت واعتباره أجمل شيء ينهي به الإنسان حياته، وهو مرتبط في أحداث النص بأكمله، حيث إن عبارة الموت تتردد في النص الروائي كاملاً وفي الصفحات كلها تقريباً إضافة إلى ذلك فإن العبارات الدالة عنه كانت موضع مفارقة كقول الجد:

> "الموت عكازة الحياة" (٢٣).

وقول الغريب:

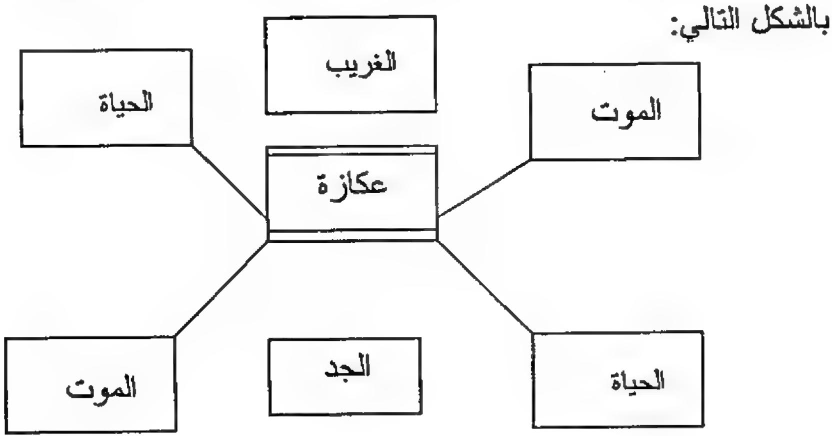
> "الحياة عكازة الموت" (٢٤).

---

[1] سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٣١.

الحياة والموت قطبان يلتقيان في أن كل منهما يتكئ على الآخر، إلا أن وجهة النظر إليهما تختلف من إنسان لآخر وذلك حسب المرحلة العمرية التي يمثلها، فالجد العجوز يرى الموت من زاوية أنه وسيلة للحياة واستمراريتها في حين إن الحياة عند الغريب وهو شاب في مقتبل العمر وسيلة إلى الموت.

وهنا تظهر مفارقة التقابل في النص السابق، وهي التي قامت على موقفين متضادين وكل منهما له نظرة خاصة به تنقض النظرة الأولى وتلغيها[1]، وقد ظهرت بالشكل التالي:



أما نص (الرقص على ذرى طوبقال) فإنه يتخذ من العنوان مفارقة تتشكل في الدخول إلى عوالم حياتية مؤثرة في حياة الشخصيات الروائية، وعبارة (الرقص) هي دال يحمل مدلولين.

المدلول الأول هو المدلول الظاهر الذي يمثل التنقل والخفة والحركة المرافقة للإيقاع الموسيقي، أما المدلول الثاني الخفي يمكن اكتشافه من خلال السياق الروائي، حيث وردت العبارة حينما وقفت "ميري" مع "مدين" و"الثريا" على قمة طوبقال، فكانت العبارة تشير إلى مدى الخوف والرهبة، وقد أظهر "مدين" سبب هذه القشعريرة وهذا الشعور بالرقص بقوله:

> "هذه يا ميري ذرى طوبقال... البرد عندنا إذا غضب، أمعن في سفره آخر الليل، أقسى من دفع المسترال وليلك الثلجي...ينغلّ في العظام والعصب...أتحسين بالم".(١٨٨)

---

[1] ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٥.

إن العبارات السابقة التي استخدمها "مدين" هي عبارة عن مفارقات متعددة لكنها تصب في قالب واحد وهو الدعوة إلى الثورة والغضب من أجل الدفاع عن الأرض، وقد ظهر ذلك في قوله (البرد عندنا إذا غضب) وهو يستعين عن الثوار بعبارة (البرد)، كقوة شديدة مؤثرة، إن هذا التأثير يصل إلى العظام والعصب، فمقدار خوف الأعداء يصيبهم بهالة من الهلع والخوف، وقد أنهى "مدين" قوله رؤيته الذاتية نحو هؤلاء الثوار بقوله:

"أعلم أنهم سيأتون ، فعندهم حلم، ولديهم بوح... لكن ميري سيعصف بها المكان... لترحل لبحارها في الشمال وتغادر الجنوب" (١٨٩).

ذلك أن "ميري" كانت تمثل صورة مصغرة عن الأعداء، وقد شكلت إحدى المشاكل التي تعرض لها مدين، وخاصة أنها ذات نظرة استعمارية متملكة، أرادت استملاك عقل وشعور "مدين"، لكنها لم تفلح.

ومن المفارقات اللفظية التي وردت في نص (رجل وحيد جداً) يمكن تناول النص الذي تحدث فيها "يوسف" عن الجنازة التي سار خلفها في المدينة الكبيرة، ولم يعرف أولها من آخرها، أو حتى يعرف الميت فيقول:

"على الرغم من حزني الغامر، فساجد في هذه الفرصة مجالاً للسؤال عن ماريانا... إنها جنازة عمل بالنسبة لي..." (٦٨).

يستخدم الراوي تعبير "جنازة عمل" للدلالة على الحالة الميؤوس منها لـ"يوسف"، وهو الذي يرى بأن فرصة بحثه عن "ماريانا" في المدينة الكبيرة سيكون مردوده إيجابياً عن بحثه الدائم عن "ماريانا"، وخاصة مشاهدته لذلك الازدحام الشعبي الذي وراءه في الجنازة المبهمة،ويرى بأن هذه الجنازة المبهمة هي مفتاح عمله وسعيه الدائم في البحث عن حلمه المتمثل في "ماريانا".

ومن ناحية أخرى فإنه يظهر براعته اللغوية والبلاغية في وصفه لحالته النفسية المؤلمة فيقول في مواضع متعددة :

"قال عبد الحميد كلاما كثيراً شربته كما أشرب الأسى المساني الثقيل..." (٤٧-٤٨).
"عدت إلى وحدتي الأزلية، أشرب الحزن وحيداً كما كنت دائماً" (٦٨).
"شربت الجنون ورمال الصحراء وملح البحار بحثاً عنك..." (٨٢).
"رحنا نشرب الصمت معًا..." (١٠٠).

تشكل عبارة (أشرب) التي تردد ذكرها في هذه المواضع موضع المفارقة، فخرجت عن معناها اللغوي الذي جاءت على وفقه، وجاءت لتحمل معاني ودلالات فنية جديدة يمكن حصرها كالتالي (شربته - أشرب – أشرب –شربت – نشرب) وهذه العبارات الخمس تحمل صيغة الفصل المستمر في الحدوث، لكن كل واحدة منها ترتبط مع اللفظة التالية لتعطيها الدلالة المغايرة والمشكّلة للمفارقة.

فإسناد الشرب إلى الكلام، والأسى، يعني أنه امتصّ فحوى الكلام على مهل، ويتجرع مرارته ببطء ليسري في بدنه وينتشر حزنه وأساه على "ماريانا"، كما يرى أن الوحدة الدائمة والشديدة تجعله "يشرب الحزن" وهو حزنٌ دالٌ على الغربة الشخصية التي يعيشها "يوسف"، والوحدة التي ما فتئت تفتك به.

واستكمالاً للمفارقة اللفظية، يُرجئ الشرب إلى الجنون، وهذا دلالة على حبه الجنوني لـ"ماريانا"، وهو الحب الذي افقده عقله، فاختلط الشيئان واشتد الأول على الثاني، بالإضافة إلى ذلك فإن الشرب تعدى إلى رمال الصحراء وملح البحار فصار يشربهما مع الجنون الذي لفه وأقعده.

ويتحرر أخيراً من هذا وذاك إلى إطلاق سمة الشرب على الصمت، وهو دلالة على أنه مولع بالصمت يتخذه سمة دائمة له، وهذه السمة تشير إلى الدوام والكثرة.

وفي الرواية ذاتها تبرز المفارقة المقترنة للغة الشعرية التعبيرية، التي حفل بها النصّ، فكان اعتماده البارز على الشعرية واضحا، ومن ذلك قوله:

"وصلت إلى جبلٍ عالٍ، وكانت الشمس تدلق لعابها الأخّاذ على رأسي بلا رحمة ..." (٨٧).

هذه المفارقة تدخل في قائمة مفارقة الأدوار التي تقوم على تخلي اللفظة عن معناها التي اقترن بها في عمق الذاكرة، لتأخذ دوراً جديداً مفارقاً لما عرفت به[١]، فالشمس لها دورها الذي أوجدها الله فيها منذ الأزل في إفادة الإنسان والطبيعة منها، إلا أن الراوي يؤنسنها فيعطيها دوراً مغايراً لما عرفت به، (فاللعاب) الذي استخدمه هو عبارة مغايرة (للأشعة)، وهو ما كان ذا أثر سيئ على يوسف.

كما تجئ الأمثال الشعبية والتراثية موضع المفارقة، وقد أشارت الباحثة (نبيلة إبراهيم) إلى أن اكثر المفارقات تبنى على الأمثال[٢]، ومن أبرز الأمثال الشعبية التي وردت في النصوص الروائية ما حفلت به (شجرة الفهود) وبعض النصوص الأخرى.

فغزالة حينما زارت في نص (شجرة الفهود) سرايا الباشا عدنان مع زوجها والعمّة فريدة، انبهرت بثياب النساء المدنيات، إلا أنها كانت مقتنعة بلباسها التقليدي للثياب المطرّزة الأمر الذي دفع فريدة إلى القول:

"عفيّة... طبعا من غيّر ثوبه عاش عريان" (٧٠).

---

(١) ينظر، سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٣.

(٢) ينظر، نبيلة إبراهيم: فن القص: ٢١٥.

وهي تبغي أن من يغير من آرائه وقيمه وتقاليده يعيش متجرداً منـها، فـهنا الثـوب دل على مدلولين أحدهما الثوب واللباس الساتر للجسد، والثاني هو القيم والعادات والتقاليد الاجتماعية المكتسبة. وهذه دعوة صريحة إلى التمسك بقيم العرب وعاداتهم الأصيلة، لكن الدعوة لا تنفي ضرورة عدم الأخذ من المدينة والتقدم إلا ما اتفق مع التقاليد العربية، ذلـك أنها قد تجرد الإنسان من حقيقته ووضوحه[1].

أما في نص (أعواد ثقاب) فقد جـاء ذكـر المثـل الشـعبي حينمـا أعـادت "السوسـنة" الأوراق للراوي، بعد أن كشفت جانباً من العملية الروائية التي التزمها الكاتب فصار:

"كالقصير الذي لأمر ما جدع أنفه" (١٧٧).

ويتخذ الراوي من المثل فكرة للخلاص، فتجيء المفارقـة للخـلاص الـذي اختـاره البطل طريقاً للهروب من الواقع المؤلم والمرير[2].

هذه أبرز المفارقات اللفظية البارزة أو ذات أسلوب الإبراز، والـذي انـدرج تحتـه عدد من الملامح والأنواع للمفارقة اللفظية وأما بقية الأمثلة فسيشار إلى موضعها في النصوص[3].

أما الأسلوب اللفظي الثاني للمفارقة فهو أسـلوب الإغـراق أو النقـش الغـائر، وقـد عرفه ميويك بأنه تلك الطريقـة التـي تسـتهدف النيـل مـن الـذات عـن طريـق عـزل هـدف المفارقة أو موضوعها[4]، وذلك بالتحقيق من المبالغة في القول[5].

---

(١) من الأمثال المذكورة في النص ذاته: وكأن على رؤوسهم الطير: ٢٦، على رأسه ريشه: ٨٣، عال والله العـز للرز والبرغل قتل حاله: ٨٣، ابن الوز عوام: ١٠٢، مثل الأطرش في الزفة: ١٣٩، وقـع الفـأس في الـرأس: ٢٢٧.

(٢) ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٩.

(٣) ينظر، النصوص على سبيل التمثيل لا الحصر:

- شـجرة الفهـود: ٧، ٨، ١٠، ١٥، ١٧، ٢٠، ٢٢، ٢٦، ٣٥، ٣٧، ٤٠، ٤٥، ٥١، ٥٤، ٦٧، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ١٠٢، ١٢١، ١٢٥، ١٣٣.
- نجم المتوسـط: ٥، ٧، ٩، ١١، ١٣، ١٥، ٢١، ٢٩، ٣١، ٤٣، ٤٦، ٤٧، ٥٦، ٥٩، ٦٢، ٧١، ٩٧، ٩٩، ١٠٧، ١١٨، ١٣٩، ١٤٣، ١٥١، ١٦٣، ١٧٩.
- الرقص على ذرى طوبقال: ١١، ١٩، ٣٢، ٦٢، ٧٠، ٧٩، ٨٧، ١٠٤، ١٢٨، ١٤٤، ١٥٩، ١٨٨، ١٩٤.
- الموت الجميـل: ٩، ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣١، ٤٠، ٤٣، ٤٧، ٥٤، ٥٦، ٦٤، ٦٧، ٧٦، ٨١، ١٠٩.
- أعواد ثقـاب: ٨، ١٠، ١٦، ٣٠، ٤٩، ٥٢، ٦٦، ٧٨، ٧٩، ٨٢، ١٠٢، ١٢٣، ١٣٧، ١٥٢، ١٧٢، ١٧٨، ٢٠٦.
- رحل وحيد جـداً: ١٤، ٢٣، ٣٩، ٤٣، ٤٧، ٥٠، ٥٤، ٦٠، ٦٨، ٨٢، ٩٤، ١١٩، ١٢٠.

(٤) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ٧٢.

(٥) ينظر، م. ن: ٧٢.

وتظهر هذه المفارقة أكثر في شخصيات "الأبله" أو الغبي أو المجنون في الرواية، وهو الشخصية القادرة على الرغم من ذلك أن تميز الصحيح من الخطأ[1]، ومن الأمثلة على ذلك شخصية "ذهب" في نص (شجرة الفهود)، وشخصية "منصور" في (أعواد ثقاب).

فـ"ذهب" على الرغم من غبائها وبلاهتها إلا أنها تستطيع تمييز الزائف من الحقيقي، وأبسط الأمثلة هو أنها كانت تميز مالها من مال زوجها "فهد"، ذلك أنه عندما قام فهد بزيارة "الباشا عدنان"، أحضر عددا من الخراف كهدية، ومجرد أن رأتها قالت:

" -خرفاني... أي والله خرفاني... أعرفها من بين قطيع بدكم تهدوا الباشا حرين. بس مش خرفاني" (٦٣).

إن المفارقة تظهر قدرتها على تمييز ما يخصها وتملكه، وهي إذ ذاك كانت تعبر عما يعتمل في صدرها، فتطلق التعليقات في الوقت الذي تراه مناسبا وخاصة حينما تزوجت "رابعة" من "منذور" ومات والد "غزالة" في نفس الأيام .

"ول عليهم الحراثين... هيك عادتهم.... " (١٢٤).

أما "منصور" في نص (أعواد ثقاب)، فإنه يمثل صورة للمعتوه والأبله، لكنه يستطيع التمييز بين الزائف والصحيح، وذلك أنه حينما عرض عليه البطل "صالح" أن يعمل معه في مكب النفايات ويجمع النفايات الصالحة لبيعها، ابتسم ابتسامة العالم والمدرك للأمور، وقد فسر "صالح" حديثه عن شكله ووضعه المأساوي جراء نومه في أحضان أكوام الزبالة، فيقول على لسان منصور الذي نقلت ابتسامته ما أراد قوله:

"ما تفعله ادهى وأمر، واكتفيت بأن أفهم ابتسامته على وجه رضا ما" (٦٧).

وهي مفارقة تفصح عن مدى المعاناة التي يلقاها "صالح" في مكب النضح، وهي مقابلة مع عمل "منصور" في مكب النفايات، وكلا العملين يعد مفارقة ساخرة بالنسبة للآخر.

وترتبط المفارقة ذات النقش الغائر مع المفارقة السقراطية القائمة على مراوغة إحدى الشخصيات للتملص من المهام الموكولة إليها، مستخدمة ذلك الأسلوب الهادئ الذي يستخف بالناس[2].

---

(١) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ٧٦.

(٢) ينظر،م. ن: ١٩.

وشخصية "غزالة" في (شجرة الفهود) تمثل هذه المفارقة، إذ إنها كانت تتملص من مسؤولياتها كأم بالدرجة الأولى، وكإحدى نساء الدار حيث إنها لم تكن تساعد في الأعمال المنزلية.

فحينما ولدت الطفل الأول تركت شؤون تربيته إلى "فريدة" ما عدا غسيل قماطات الطفل، وكانت "فريدة" قد منحت نفسها مسؤولية حمام الطفل لسبب وهو أن:

"ذراعي غزالة "نايطة" وقد يقع الصغير منها" (٢١).

ثم إنها كانت تتمتع بالهروب من الأعمال المنزلية، فهي إن استيقظت مبكرا، تعمل ببطء وكسل أمام "فريدة" فتقول الأخيرة لـ"فهد":

"لا حول ولا قوة إلا بالله... مرتك رضعت بدل الحليب تبن
وأكلت بدل اللحم نخالة." (١٧).

وتزداد المفارقة وجوداً حين علم "منذور" عمته التمارين الصباحية التي تجعل الجسم طرياً وقوياً، الأمر الذي كان يشكل تجاهلاً من قبل "غزالة" نحو الأعمال، والإقبال على التمارين الرياضية، التي استمرت عليها على الرغم من كونها جدّة[١].

وانتهاء بالمفارقة اللفظية ذات الأسلوب النقشي الغائر والمتمكن يمكن التوصل إلى أن وجود هذه المفارقة يعطي قوة للنص أن يظهر المفارقة في أسلوب خفي مُظْهر للمفارقة الساخرة.

ثانياً: مفارقة الموقف

هي ما يسميها (ميويك) بالمفارقة الملحوظة،إذ يعرض صاحب المفارقة موقفاً أو حدثاً رئيسياً أو شخصية من شخصيات النص الروائي[٢]، فينصرف إلى اعتماد نوع من البراعة التعبيرية والبلاغية لاستخدام أسلوب واضح للموقف كي يظهره بكافة تجلياته ودلالاته[٣].

وتجئ مفارقة الموقف حين يقوم الراوي بقول شيء بهدف أن يرفض، باعتباره شيئاً زائفاً مساء استعماله[٤]، وتندرج مفارقة الأحداث والمفارقة الدرامية تحت مظلة مفارقة الموقف، ويرى (ميويك) أن مفارقة الحدث المتفاعلة في مجالها الزمني تتسم بذلك البناء الدرامي. في حين إن الدرامية تلعب التناقض الذي تحدثه شخصية ما في النص، فتتصرف بطريقة يُدرك من الوهلة لأولى أنها شخصية جاهلة بالحقائق التي تدور حولها،

---

(١) ينظر ، الرواية: شجرة الفهود: ١٧.

(٢) ينظر ، ميويك: المفارقة وصفاتها: ٦٧.

(٣) ينظر ، م. ن: ٧٤-٧٥.

(٤) ينظر ، بسام قطوس: المفارقة في متشائل إميل حبيبي: ٩٣.

وبخاصة تلك الأحداث التي تجدها أو تراها الشخصية مناقضة لوضعها الحقيقي، وللتفريق بينهما يمثل ميويك مثالاً حين يبالغ صاحب الموقف في تحميل الضحية لعدد من المخاوف من تحقيق الآمال والتطلعات، فيتخذ طرقاً وسبلاً لتحميه من هذه المخاوف، وتنحصر الخطوات في سلسلة من الأسباب المؤدية إلى السقوط[١]، وبالمفارقة يعبر الفنان أو الأديب عن موقف ما يأتي على عكس ما يتطلبه الموقف ذاته[٢].

ويندرج عدد من المفارقات الهادفة وذات المواقف الهامة والدالة على مجموعة من الأحداث الروائية، وهي تعد ملامح هذه المفارقة كالسخرية المرة ، الإنكار ،التحول، الزمنية... الخ.

ويمكن تناول أولى تلك الملامح في هذا النموذج التحليلي لأحد النصوص في رواية(الموت الجميل) حيث تتزامن السخرية المؤلمة مع المبكية في آن واحد[٣]، وذلك عندما تحدث الغريب عن حدثين متزامنين وهما ولادة ووفاة في آن،وقد استخدم الغريب "التنضيد الشعري"[٤] كي ينقل صورة المفارقة،إذ يقول:

"في البيت الواحد غرفتان
ففي الأولى طفل يولد
في الثانية عجوز يموت
بين الغرفتين جدار ،وباب حائر
لا يدري إن كان يفضي من الولادة إلى الموت أم من الموت إلى الولادة" (٥٨).

إن مشهد ولادة طفل هو مشهد يبعث في النفس البهجة والسرور وخاصة لأهل دار ذلك الطفل، لكن أن يوافق الولادة وفاة جد ذلك الطفل وفي الغرفة المجاورة، هو المفارقة المفرحة المبكية، وأما استخدام الحيرة للباب الذي يفصل بين الغرفتين مع الجدار،هو تعبير شعوري للحالة النفسية التي أثرت على أهل الدار،فانتابتهم الحيرة أيفرحون أم يبكون،وقد عكست الحالة على الجيران،فهذه والدة الراوي تتحدث لهم بحرقة عن الألم الذي اشتعل آنذاك،فهي تقول من خلال دموعها:

"لا أبكي حزناً على العجوز،ولا أبكي فرحاً بالوليد..الحالة كلها
أثّرت في.. كبتّ مشاعري وأنا هناك في دارهم.. فاسمحوا لمشاعري أن تظهر هنا في دارنا.."(٥٨).
وتقول كذلك:
"شهدت في لحظة واحدة موتًا وولادة في دار واحدة." (٥٨).

---

(١) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها (بتصرف): ٧٩-٨٠.

(٢) ينظر، نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث: ٦١.

(٣) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ١٩.

(٤) ينظر، الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية: ٨٦.

إن زمن الولادة والوفاة واحد، والمكان واحد، فتظهر مفارقة الزمن[1] من خلال اختلاط الأزمنة، ومفارقة المكان الذي شهد الولادة والوفاة في دار واحدة وغرفتين يفصلهما جدارٌ وبابٌ لا يملك إلا الحيرة جواباً على ذلك الوضع الشائك، وقد اعترف هذا الطفل بعدما كبر وصار محامياً وكاتباً للراوي عن تلك الليلة التي عاشها أهل الدار فيقول:

"فما عرفت أهلي، إن كانت تلك الليلة، ليلة فرح، أم ليلة ترح.
ومازلتُ أحمل هذا الوزر" (١٢٦).
ويقول كذلك:
"هكذا يكون الأمر حين تتدحرج بنا الحياة على حافة رقيقة
بين وجهي وجود وفناء... " (١٢٦).

تقابل ليلة الفرح الولادة، والترح يقابل الوفاة، وكلاهما لم يخضعا لمنطق سليم، والنتيجة كانت أن حمل الطفل العبء الذي استمر إلى أن كبُر، وحيث أفضت روح الجد إلى بارئها.

وأما عبارتا (الوجود والفناء) فهما لب المفارقة في (الحياة والموت)، وكأنه أراد أن يعبر عن الوضع الحالي من قبل (الراوي) –الطفل ذاته- للرؤية نحو الموت والحياة[2].

وتجئ السخرية المرّة في الإعلان عن مفارقة موقفٍ تُظهر مقدار تأثير شباب التنظيم من الوضع السياسي الحالي، الذي تعيشه مصر والدول العربية، وقد أخذوا من الحديث عن سبايا الحرب اليهود من ذكور وإناث، موضعاً للسخرية المرّة من جهة ثانية[3]، وهذا ما أظهره (نجم المتوسط):

"وقطع هذا الجو الصارم، سؤال قذفه سمير عيسوي بصوت مرتفع:".
-هل يجوز يا رفاق أن نأخذ اليهوديات سبايا حرب؟!
-العلماء أباحوا ما ملكت أيمانكم في الجهاد
-انفجرت القاعة في ضحك متواصل، وأطلت ساجدة برأسها من وراء مجموعة من الفتيات وقالت مازحة:
-إذا اتخذتم اليهوديات زوجات لكم... فأين سنذهب نحن؟!
-وقبل أن يجيب حمدان، انبرى سمير عيسوي ضاحكا وأجاب:
-خذوا ذكور اليهود... وهكذا تكون القسمة عادلة!
-حلو!. قال فوزي ورفع وجهه عن الطاولة ولمعت عيونه الواسعة ببريق حاد وأكمل: وهكذا نتحول جميعا إلى يهود: فزوجة اليهودي يهودية، و زوج اليهودية يهودي مثلها... هذا قانونهم" (١٦٣-١٦٤).

---

(١) ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٩.

(٢) وتعني عبارتا (الوجود والفناء) عن المتصوفة في أن الأولى تعني: وجدان الحق في الوجه، والفناء تعبّر عن رؤية العبد للعلة بقيام الله على ذلك، ينظر رسائل ابن العربي: كتاب اصطلاح الصوفية: ٥، ٦.

(٣) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ١٩.

على الرغم من هذه السخرية المرّة أو "الفكاهة السّوداء"(1)، فإن الحوار السابق كان مليئاً بالألم والشعور بالخوف على المصير الذي تنتظره الأمة جراء الحرب، وما سيؤول إليه الناس بسببها. وهذا يدخل ضمن ما استخدمه المازني من "التبشير في موضع الإنذار أو الوعد في مقام الوعيد"(2).

وتدخل مفارقة السخرية هنا مجال "مفارقة الإنكار"(3) وهو ضرب يعجُّ بالسخرية المرّة المضحكة المؤلمة، وذلك عن طريق استخدام لغة الإنشاء في الاستفسار بالسؤال(4)، من خلال الأسئلة التي أطلقها كل من (سمير عيسوي وساجدة)، فأثارت الغرابة والإنكار الممزوجة بالسخرية المُرَّة"السخرية السوداوية"(5).

ومن مفارقات الموقف تظهر في نص (أعواد ثقاب) مفارقة الفجاءة التي "تقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه"(6)، ويمثله الموقف الذي وصل إليه الهجيج الذين أخرجوا من ديارهم قسرا بعد أن انتهى الشاعر (الحاج عبد الله) من قصيدته التي رثى بها الأهل والديار والأوطان وقد صوّر الراوي ما عزموا عليه، فيقول:

> " فلمّا فرغ الحاج عبد الله من بكائيته هذه، وفهم الناس فحوى كلامه، وعمق نظامه، بكوا هم الآخرون، هجموا على الحزن يفترعونه، ويكرعون ماءه، ويعبّون وقد أذهلهم الدّهر مثل دولابٍ داير، وبكوا القتال والطرد، والتفاف الأجناد بالأجناد، وحنوا حنين ناقة للقاع يتضارب فيه بالسيوف الحداد، والرّماح المداد حتى تنوش من الأعداء الجماجم والأكباد ... أنى لهم ذلك وهم يُسجنون لحملهم سكيناً غير حادة، يقطعون بها أعشاب الله، قاتل الله المستعمرين لمديةٍ، غير ماضية يأكل السجن من جنوبهم ولفشكةٍ فارغة، لا تساوي بشلك يُشنّع فيهم..." (10).

---

(1) ينظر، سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، م. فصول، مج ٢، ع٢، ١٩٨٢: ١٤٤.

(2) ينظر، حامد الهوال: السخرية في أدب المازني: ٤٨.

(3) ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٠.

(4) ينظر م. ن: ٢٠.

(5) السخرية السوداوية استخدمها (فلاديميرأوديفسكي) في رواياته، ينظر:سامي الدروبي:الرواية في الأدب الروسي، الكرمل للدراسات والنشر،دمشق ط.١، ١٩٨٢: ٥٢. ومن الأمثلة على مفارقات السخرية في النصوص الروائية ينظر شجرة الفهود: ٢٢، ٥٢، ٢٢٤، ٢٩٢، ٣٠١، رحل وحيد حداً: ٦٧، أعواد ثقاب: ٦٣، ٦٤، الموت الجميل: ٤٢، ٤٣.

(6) سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٨.

إن النص يسير على نظام المفارقة اللغوية الملحوظة، فمن الناحية اللفظية برزت عدة عبارات اجتازت مفهومها العادي إلى مفهوم ذي دلالة أعمق وأشمل تبرز الحالة التي وصلوا إليها، فهناك (هجموا)، والهجوم هو معروف بأن يقاتلوا العدو، وهنا تنحرف العبارة لتكون ملتصقة بالحزن الذي دفعهم إلى البكاء، فالعبارة تعالقت مع الحالة النفسية والمعنوية، فينهلون من الحزن بشدة، لشدة جزعهم، وتتوالى العبارات في تناغم موسيقي وإيقاعي مع العبارة السابقة، لتبدأ مفارقة الموقف.

فالقصيدة دفعتهم للجوء إلى الحزن الذي جعله الراوي هو الحاجة الرئيسة للناس كي يعبروا عما يعتمل في نفوسهم، فهاهم يعيشون ضمن نطاق الحزن الذي ضربوه حولهم، فصار كالطوق يحاصرهم، الأمر الذي دفعهم إلى أن يذهلوا من الدهر الذي يعيد نفسه، وهنا يبدو الاسترجاع الخارجي القصير المدى، فعبارة (وقد أذهلهم الدهر مثل دولاب داير) يشير إلى ذلك الاسترجاع المتعلق بالموروث الشعبي، ومما يؤكد قولنا هو عبارة (وبكوا القتال والطرّاد) وهو الذي كان في غالب الأوقات يعيد إليهم القوة والحيوية والأمل الذي افتقدوه.

واستكمالاً لذلك الاسترجاع في المفارقة الملحوظة، فإن النص يتعالق ذهنياً مع موروث شعبي استقاه الراوي من الأمثال كـ(حنوا حنين ناقة...) فهو دلالة على اشتياقهم الكبير لتلك اللقاءات التي تحقق النصر وعودة الديار. وتبلغ المفارقة ذروتها حينما يقول (أنّى لهم) وهو استفهام بمعنى (كيف) يتضمن معنى الاستغراب والاستنكار، وهو أمر بعيد المُنال، خاصة أن الناس سجنوا لحملهم سكيناً غير حادة يدافعون بها، وهو شيء طبيعي بالنسبة لمن يُظلم على أرضه ودياره، وقوله (يقطعون بها أعشاب الله) تظهر مفارقة الفجاءة، إذ إنه من المعروف أن السكين للقطع أو للقتل، لكن أن تقطع بها أعشاباً وأي أعشاب، إنها أعشاب الله أي أعداءه، وقد كان الحد الفاصل بين التوقع والنتيجة قصيراً و البرهة الزمنية قصيرة جداً[1]، فقوله (... أعشاب) هذا شيء طبيعي لكن قوله (أعشاب الله) هي النتيجة المباشرة التي تصبُّ في قالب مفارقة الفجاءة.

---

(١) ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٨.

ومن المفارقة التي تحتمل نتيجة مغايرة لما هو معروف إلى مفارقة التحول وهو ذلك التحول المباشر على شخصيات النص أو على شخصية واحدة معينة، فصورة تلك الشخصيات أو الشخصية تبدو في البداية بدلالات معينة، ثم لا تلبث أن تتحول وبفعل تطور الأفعال وتفاعلها معها إلى شخصية ذات صورة محمّلة بدلالات مغايرة لما بدأت به، كأن تكون الدلالة الأولى إيجابية، وتتحول إلى سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحول إلى إيجابية[1].

وخير نموذج يمكننا تناوله هنا هو شخصية "رابعة" في نص (شجرة الفهود)، وهي ابنة فهد الكبرى، التي تحمل صفات أمها "تمام" و"رابعة" التي جاءت الطفلة الرابعة لفهد كان يراها بداية:

"عروس تحلي أخواتها وحصوة في عين الحسود." (٣٦).

لكنه نساها فيما بعد لكثرة مشاغله، فلم يكن يأخذها إلى الحقل كاخوتها الذكور، وهذا ما كان يدفع "غزالة" إلى إطلاق صفة (المخبولة) عليها على الرغم من أنها ليست كذلك، وهي التي كانت:

"أسيرة لهمسات أمها وغناءها الليلي الحزين، وهي في داخلها تستشعر ذعراً من العالم المحيط بها تظن أنه سبب هذا الحزن الذي يتجلى إذا ما دخل الليل وراحت تمام تغني بأسى على رأس ابنتها" (٣٧).

وتكبر "رابعة"، لتختفي من عينها تلك النظرة الفزعة، وتصبح عيناها أجمل عينين في الهضبة كلها، وكانت تساعد والدتها وجدتها، عدا عن ذلك فإن تمام صرّحت للجدة قائلة:

" أنت على عيني وراسي، بس بنتي، بنت فهد مش خدامة لأي مرة... تخدم أمها وجدتها بس." (٩١-٩٢).

وبعد ذلك تبدأ حياة رابعة بالتفتح، حينما قدمت المنشفة لوالدها في أحد الأيام بعد أن عاد من الحقل، يعيد فهد ذاكرته عن وجود مرة قبل فيها ابنته، وبعد عدة أفكار يناديها فهد ويخرجها من الدار في نزهة.

هذه النزهة كانت تقليداً جديداً حولّت مجرى حياة رابعة الصغيرة، وبعد عدة نزهات، أعادها فهد بحجة أنها لم تبقَ صغيرة، واكتفت "رابعة" بهذه السويعات من العمر[2].

---

[1] ينظر ، سامح: فضاءات الشعرية: ٢٢.

[2] ينظر، الرواية من الصفحات: ٩١-٩٤.وكذلك،نبيل حداد:شجرة الفهود لسميحة خريس(صورة المجتمع):١١٢.

وحين كبرت "رابعة"، لم يكن لها رأي في الزواج، فتتزوج من "منذور" ابن الأجير عايش، لأسباب دفعت والدها إلى ذلك، وبعد أن تنجب عدداً من الأبناء تتشارك مع نساء أخوتها الحديث وهذا ما كان يثير غزالة فتقول مناجية نفسها:

> "ومما يزيد الطين بلة انضمام رابعة إليهن وخروجها من عزلتها وخجلها وتحولها إلى امرأة تتحدث ولا تكتفي بهز رأسها إيجاباً" (٢٩٠).

تشكل عبارتا (خروجها، تحولها) فحوى المفارقة التحولية التي نحن بصددها وهو تحول رابعة من فتاة عزلت الناس وعاشت في عزلة نتيجة لهمسات والدتها الحزينة، التي تركتها فيما بعد للزمن يعالج آلامها، إلى فتاة تشارك الناس وتتحدث، فأزالت جزءاً من السد الذي بنته والدتها سابقاً بينها وبين الرشايدة وحولته ابنتها إلى واقع عادي فعبرته وتغيرت على إثره.

كما أن مفارقة التحول هذه تتعالق ضمنياً مع مفارقة الاستحقاق في نص (رجل وحيد جداً)، وهي المفارقة التي تظهر وتتبع منهجاً هو "أن الحق لا يؤول إلى أصحابه، أو من هو جدير به، لكنه يؤول إلى أقل الناس جدارة به"[1]. وقد ظهرت من خلال تلك الأحداث التي حولت حياة "يوسف" من حياة هادئة متزنة، على الرغم من كونه وحيداً، إلى حياة مليئة بالمغامرات والرحلات السفرية التي غامرها مع حلمه المجنح "ماريانا"، وصار بالتالي أكثر وحدة، ولعل عبارة (جداً) قد أعطت معنى تلك الوحدة[2].

وقد تمايزت مفارقة الاستحقاق وبرزت حينما علم "يوسف" أن حلمه المجنح (ماريانا) التي رحل وراءها كل هذه السنوات، هي زوجة (لتوفيق الأثير) فيقول:

> "ماريانا الحبيبة التي ركضت وراءها كل هذا العمر الذي لا أدرك الآن طوله، تنام الآن في حضن توفيق... توفيق الذي ظل قابعاً في المدينة المتوسطة، ولم يكلف نفسه شيئاً في سبيلها... توفيق الذي لا يفتأ يسألني عن اسم من أحب ... وأنا الذي ركضت وراءها كل هذا العمر، دون أن أتمكن من جني ثمار حبها... لو مرة في العمر... وها هو توفيق يسيطر على قلبها دون تضحية تذكر... هل قدم شيئاً ما؟؟.. لم لا أسأله؟" (١٠٤).

يكشف النص السابق عن مفارقة الاستحقاق، فالتساؤلات السابقة التي استفسر عنها "يوسف" تعيد صورة مفارقة الاستحقاق حيث إن "ماريانا" في نظره (حق له) لا يجوز أن تكون لغيره، إلا أنها أصبحت لـ"توفيق" وهو الذي لم يسافر خلفها؟ ولم يشق الطرق المظلمة والليالي المترعة بالوحدة والحزن؟.

---

(١) ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ٢٧.

(٢) ينظر، الرواية: ١١٦.

ولأن "ماريانا" لم تؤول إلى "يوسف" فإنه ما برح أن سأل توفيق عمّا قدّمه من تضحيات في سبيل زواجه من "ماريانا"، وقد أجابه توفيق أن السبب في زواجه هو خوف "ماريانا" ممن يتربصون بها، وقد عاش معها حياة عذرية حقيقية، وقد أرجعت هذا السبب، حتى تنتقم من أعدائها[1].

إن الزواج والعذرية في النص ذاته يشكلان مفارقة، ويمكن تلمسها في قول "توفيق":

> "لم تسأل عن هذه التضحية، كأنك لا تريد أن تشاركني همومي... يوسف! إنني أرغب في أن أقص عليك شيئاً من همومي... هل ترى ماريانا... ما أعذبها! ومع هذا فأنا أعيش معها حياة عذرية حقيقية... فتحت أذني... وعيني... ثم خرجت مني عبارة توفيق الأخيرة عنوة:
> - عذرية... حقيقية؟
> ثم استدركت تسرّعي وقلت له: ولكنك زوجها يا توفيق... ما هذا الذي تقوله؟..." (١٠٥).

وهذه المفارقة اللفظية تتعالق مع مفارقة الموقف لتحدث أمراً جللاً بالنسبة لـ"توفيق" من جهة، و"يوسف" من جهة أخرى، وبالإضافة إلى ذلك فإن "ماريانا" ذاتها تعلق على ذلك بقولها لـ"يوسف":

> الزواج العذري... أخوّة، وهو ينم عن ضعف... هاهو فقد كل شيء" (١١١).

وعلى الرغم من هذه المفارقة الواضحة فإن النص يشي بعدم مقدرة "توفيق" على الحصول على المبتغى والأمنية وهي الحرية والأمن والسلام.

وفي الرواية نفسها ظهرت مفارقة التحوّل من الشخصية الإيجابية إلى الشخصية السلبية في صورة (القائد) في عمل "يوسف"، الذي كان قد رأى في "يوسف" المجنون الباحث عن حلم، وبعد سنوات كثيرة، جاء مع مَن جاء يبحث عن "ماريانا" ليسأل يوسف عنها، وقد أخرج صورتها البدائية التي رسمها يوسف أيام تقديمه استقالته. وعن ذلك يمكن تناول شخصية مدير الأحوال المدنية ومدير الشرطة والمختار، والتي تحولت من سلبية إلى إيجابية[2].

واستكمالاً للمفارقات في هذه الرواية، فإننا نجد المفارقة بين "يوسف" المدلول التراثي، و"يوسف" المعاصر الذي خلقه الروائي الحديث، لتعلق عن موقف كلٍ منهما في أن الأول هو باحث عن الإيمان بالله، متمسكاً به، بيد أن الآخر هو باحث عن الأمن والسلام على أرضه متمسكاً بها.

---

(١) ينظر، الرواية: ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦.

(٢) ينظر، الرواية: ١١٨، ١١٩.

وفي نص (شجرة الفهود) تبرز مفارقة التحول في شخصية (والدة نوّار الهزايمة) التي جاءت من اربد بعد وفاة زوجها، وتتحول من المرأة صاحبة الشخصية المتعلمة وذات الرأي السديد[1]، إلى امرأة أخرى لا تتورع أن تنزل من قيمتها بولوجها إلى عالم السحر عند "فطيمة" السحّارة":

"في المساء حين تختلي أم نوار بنفسها تكره تصرفاتها وتحتقر ذاتها وتلوم ابنتها التي تزوجت في ظروف لا تناسب صبية مثلها، وتركت أمها أمام تحديات لا تملك حلها إلا باللجوء إلى الأوهام التي ما كانت تصدّمها في الماضي فإذا بها تصبح أسيرة لها، ولا تملك الفكاك من خيوطها التي بدت هشّة تافهة في البداية ثم قويت واستحكمت، وقتلت أم نوار القديمة القوية زوجة الشهيد جليسة الرجال وحولتها إلى مسخ امرأة شوهاء عجوز تنتظر ما تفوه به شفتا فطيمة لتطمئن وتتمكن من المنام"" (٢٦١).

أما تلك التحوّلات في حياة "فلحه الشوفيرية" في نص (أعواد الثقاب)، فإنه يمكننا إدراجها ضمن مفارقة المخادعة، وهي تلك المفارقة التي تقوم على الكشف عن خيبة الأمل لما كانت تتوقعه صاحبة الموقف، بحيث أن تقدم الشخصية خدمة أو موقف إيجابياً، إلا أنه تُقابل بالنكران والجحود[2]، وهو ما حدث لـ"فلحه"، فهي التي أرادت أن تحافظ على بيتها من الهدم، فبعد أن ولدت ابنها "منصور" وابنتين، لم تتمكن من الإنجاب مرة أخرى، فغادرت منزلها لتبحث عن شيئين وهما (مَن يبّدل اثنتين بواحدة)[3]، وإلى أن تجد مبتغاها، فتزوّج ابنتها، وتحضر زوجة جديدة لزوجها وذلك (كيما يراق ماء وجه رواق بيتها)[4].

تبلغ ذروة مفارقة المخادعة حينما أرادت أن تجعل من الزوجة الجديدة صديقة وابنة، لكن الأخيرة تجيبها بقولها:

" لا تكون أم وابنتها على ذمّة رجل واحد" (١١١).

وهكذا فإن "فلحه" لم تلق الإحسان الذي زرعته بل إن زوجها يتركها مع المرأة الجديدة، كما يقول الراوي قالبين لها ظهر المجنّ، فعاداها بعد أن أرادت زرع المودة بينهم[5]، ويمكن أن تندرج قصة "فلحه" مع زوجها لتحقق "مفارقة وجدانية"[6] التي أثارت الأحاسيس والمشاعر الوجدانية التي اقتضتها القصة موضوع النص.

---

(١) ينظر، رواية شجرة الفهود: ١٧٥.

(٢) ينظر، سامح رواشدة: فضاءات الشعرية: ١٧.

(٣) ينظر، رواية أعواد ثقاب: ١١٠.

(٤) ينظر، الرواية: ١١٠.

(٥) ينظر، ن: ١١١.

(٦) ينظر، خالد سليمان: المفارقة والأدب: ٢٥.

وتبرز "المفارقة الكونية أو مفارقة العالم"[1] في نص (الرقص على ذرى طوبقال) التي تقوم على فكرة (أن الحياة تنطوي على عيوب لا سبيل إلى إصلاحها"[2]، وقد ظهرت أحداث الرواية الشاملة ضمن هذا النموذج من المفارقة، حيث إن "مدين" كان هو الضحية الوحيدة في النص، كما يشير (شليجل) فهو "كائن محدود يجتهد أن يدرك حقيقة غير محدودة لذلك لا يمكن فهمها"[3].

و "مدين" الطبيب المغربي الذي درس الطب على أيدي الأطباء الفرنسيين، عاد إلى خدمة وطنه في المركز الصحي مع "ثريا بنت العربي المختار"، كان يرى العالم بعينين، الأولى بعينه هو، والثانية بعين قرينه الذي شكل منعطفا جديدا شطر نفسه إلى اثنين، ويقول عن قرينه:

> "اليوم أراه مليا... ملامح وجه نوراني مكتمل... برأس وذراعين وهالة ذات اشتعال... له إيحاء بهيج وسط الليل... وأجنحة ترف على هامتي ... الآن يتوغل في دمي... استعداد لساني... أعاد بصوتي... "ولكن حذار... حذار من المدلجين... مع الحلم أبصر خطاك، فلا تعتمد دارة العنكبوت، لئلا يسوقك وحي الهيام، فقد تتكسر، ويأتي عليك غبار المدى..." ... أتساوى والقرين في بدن..." (٢١٤-٢١٥).

يستخدم الراوي عبارات ومصطلحات صوفية متعددة وكلها تشير إلى (الحضور والغياب، الصحو والسكر)[4] التي يقتسمها "مدين" مع "القرين". وقد حدد له القرين طريقه ومسيره، وهذا التحذير هو بداية لعبور المفارقة الكونية التي وقع مدين ضحيتها.

فهو قد حمل ثلاثة أعباء على كاهله، الأولى تتشكل في الحالة التي وصل إليها المغرب جراء الاحتلال الفرنسي لها من ظلم وفقر ومرض انتشر في المدن والقفار، ومن خراب للدور وللأرض الزراعية، التي بالتالي كان يحتكرها أولئك المتعاونون مع الجيش الفرنسي، وخاصة والد مدين الذي كان تعاونه مع الجيش الفرنسي، صدمة أوقعت "مدين" فريسة التطاول من قبل أبناء وطنه، فهذا أحدهم يحدثه عن "الرياحي" فهو:

> "الأنا التي تستوطئ الوطن... تستبيحه ومعه قطيع مثله" (١٣٤).

---

(١) ينظر، ميويك: المفارقة وصفاتها: ٣٤.

(٢) ينظر، م. ن: ٣٤.

(٣) ينظر، م. ن: ٣٥.

(٤) ينظر، الكبيسي: قراءات نصية: ١٤٥، وقد جاءت هذه المصطلحات الأربعة في رسائل ابن عربي ليعبر عن مدلولاتها، فالحضور هو: حضور القلب الحق عند غيبته، والغياب هو: غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لشغل الحس بما ورد عليه، والصحو هو: رجوع القلب بالإحساس بعد الغيبة بوارد قوي، أما السكر فهو: غيبة بوعي قوي، ينظر اصطلاحات الصوفية، رسائل ابن عربي: ٦.

وقد استرعى الذهول في جسد "مدين" حينما سمع هذه الأقوال، واعتاد عليها، وتخلص من هذه المواقف حينما مات "الرياحي" غارقاً في مياه قادوس بعد أن فقد عقله كليا.

أما العبء الثاني الذي أزاحه بعد مدة هو "ميري"، التي كانت ترى الحياة على أرض المغرب بعين المستعمر الذي أفنى عمره في التخطيط للنيل من البلد المستضعفة، وكانت دائمة القول:

> "... الغزو.... الغزو يا مدين... تتحدث عن دفع همجي وأسلحة أزمنة وحشية يصدر منها الإرهاب... أيعقل...؟!. لماذا لا نرى أن الذين جاؤوكم مدججين بالقوة حاولوا وقف القتال أو منع جريمة...؟" (١٨٠).

فهي ترى أن قدوم جيوش الاحتلال ما هو إلا قضاء على القتال الداخلي بين الناس، ومنع من حدوث جرائم، وللقضاء على الإرهاب والفقر، وهذا ما كان يزرع القهر في نفس "مدين" و"ميري" وفي حديثها غواية وهواجس استعلاء تربت عليها في كنف بلدها التي حضر فيها الجيش، ووصفها بأنها تركب التاريخ مقلوباً[(١)].

وقد استطاع "مدين" أن يقضي على وجود شبح المستعمرة من بلده ونفسه، حينما أخبرها عن الغضب الذي اجتاح البلد آنذاك نتيجة لوجود المستعمرين:

> "أعلم أنهم سيأتون، فعندهم حلم، ولديهم بوح... لكن ميري سيعصف بها المكان... لترحل لبحارها في الشمال، وتغادر الجنوب..." (١٨٩).

وبعد أن رحلت ترسل له برقية تتمنى عودته لها، إلا أنه أبعد أفكارها حينما تناول عوداً من الحطب وأحرق الرسالة، فتحولت فحواها إلى رماد، وبذلك أنهى وجودها، كما أنهى وجود الاستعمار من بلده معنوياً لتنتقل إليه "الثريا" زوجة وفية[(٢)].

أما العبء الأخير الذي وجد "مدين" حله من عقدة المفارقة هو شعوره الجديد بعدم الاغتراب، وبذلك الانفصام الشخصي الذي انتابه بعد أن أنهى مشاكله في القضاء على وجود المحتل شيئاً فشيئاً وبشكل معنوي وثوري.

فالعيوب التي انطوت عليها إذن الحياة التي يحياها الضحية "مدين" تمثلت في المشاكل الثلاثة السابقة، الذي لم يفهم حقيقة وجودها إلا أنه استطاع في النهاية أن يقضي عليها.

---

(١) ينظر، الرواية: الرقص على ذرى طوبقال: ١٨٠.

(٢) ينظر، م. ن: ٢١٢.

ويمكن اعتبار نص (رجل وحيد جداً) يقوم كلية على المفارقة الكونية السابقة الذكر، ومفارقة كونية كاملة، وذلك من حيث بحث "يوسف الذهبي" عن قضية يراها هو حقيقة، ولا يراها الآخرون، ولكن لا يستطيع إدراكها أو إقناعهم بها وهي "ماريانا" التي يمكن تفسيرها بـ(الحرية، الثورة، الجنة، السعادة، الحقيقة، الأمن...)، التي تنطلق من مقولة ميويك على "أن الحياة تنطوي على عيوب لا سبيل إلى إصلاحها"[1].

هذه النماذج السابقة التي مثلت عدداً من المفارقات الملحوظة وذات المواقف الهامة التي عرضها الراوي من خلال الأحداث والشخصيات الروائية، قد تداخلت معظمها، في حين انفردت غيرها لتمثل المفارقة الملحوظة الدّالة.

ومن هذه المفارقات عرضنا للمفارقة المبكية المؤلمة التي أطلق الباحثون عليها السخرية المرّة والفكاهة السّوداء، وما يرافقها من أسئلة استنكارية وقد تناولتها في نصي (الموت الجميل) وحادثة الولادة والوفاة، و (نجم المتوسط) وموقف التنظيم السياسي من سبايا الحرب من اليهود ذكوراً وإناثاً.

كما عولجت مفارقة الفجاءة المتمثلة في حدوث أمر على غير العادة ومغايراً للوضع، وهو ما تناوله نص (أعواد ثقاب) وموقف الناس ممن أخرجوا من ديارهم قسراً، فهبوا يداً واحدة لقطع أصولهم ووجودهم بالمَدية غير الحادة.

أما مفارقة التحول فقد توقفت عند تلك الشخصية التي تتحول إما من السلب إلى الإيجاب أو العكس كشخصيتي "رابعة وأم نوار" في (شجرة الفهود)، و"يوسف" في (رجل وحيد جداً)، وشخصية "فلّحه الشوفيرية" في (أعواد ثقاب).

وتناولنا مفارقة الاستحقاق التي تعرّض "يوسف" من خلالها ليتساءل عن سبب أحقّية "توفيق" في الزواج من "ماريانا"، وهو الحق الذي رأى أنه لا يؤول إلى صاحبه بل إلى من هو لا يستحقه.

وتندرج مفارقة الاستحقاق في ملمح آخر وهو قضية (الزواج والعذرية) التي أحدثتها مواقف "توفيق" و"يوسف" في النص، بالإضافة إلى ذلك فقد تمت الإشارة إلى المفارقة في الأسماء وخاصة اسم "يوسف" الذي شكل مفارقة جوهرية تامة.

وأخيراً جاءت المفارقة الكونية في مواقف وأحداث (الرقص على ذرى طوبقال) التي أوجدت "مدين" كشخصية وكضحية لعدد من المشاكل والأعباء التي تحملها، وقضى عليها، وفي مواقف "يوسف" في نص (رجل وحيد جداً) حيث إنه انطلق من قاعدة جوهرية يبحث لها عن مكان وهي "ماريانا" والبحث الدائم عنها.

---

[1] ميويك: المفارقة وصفاتها: ٣٤.

الخاتمة...

وبعد،،،

فإن الرواية الأردنية استطاعت أن توجد لنفسها قاعدة انطلاق نحو الحداثة، والتجديد فنياً ومضمونياً، وذلك من خلال بلورة التقنيات السردية، على وفق المنظورات النقدية والتحليلية التي وظفها الروائيون في بناء هيكلية الرواية الأردنية، بتزويدها بتلك التقنيات السردية الحديثة والمتجددة.

وقد توصلت الدراسة إلى أن الرواية الأردنية منذ انطلاقتها الأولى (عام ١٩١٢) وحتى (عام ٢٠٠٠) خضعت إلى ارهاصات متعددة نقلتها من مرحلة إلى أخرى، عبر المرور السريع نحو التجديد والحداثة، إذ إنه كان قد هيمن عليها الهم الاجتماعي، وكتابات شملتها الواقعية التسجيلية والنزعة الرومانسية (العاطفية)، وبعد سيادة فترة من التذبذب الروائي ومع الحرب الحزيرانية استطاعت الرواية الأردنية أن توجد لنفسها تلك الانطلاقة فنضمت الرواية فنياً ومضمونياً، ومع الثمانينيات بدأت خطواتها التجريبية الأولى مع الحداثة، وتمايزت لغتها وأسلوبها ومضمونها، إلا أن فترة التسعينيات وهي ذروة الرواية الأردنية من حيث الكم، استطاعت أن تتمرد على الأساليب التقليدية فاتجهت إلى أسلوب تيار الوعي الحديث والتقنيات السردية المتعلقة به.

وانطلاقاً من ذلك فقد توقفت الدراسة على المرحلة من (١٩٩٤) وحتى (٢٠٠٠) في الرؤية والتشكيل، فأفرزت نماذج روائية متعددة، اشتملت على مضامين فنية مختلفة، كالجانب السياسي الذي ارتبط بقضايا وطنية أو قومية، والجانب الاجتماعي وربطه بواقع الشخصيات، كما وضحت الدراسة عدداً من التوجهات التي اقتضتها النصوص الروائية، فمن روايات التراث إلى روايات العجائبية الغرائبية، فالرواية الشعرية، والنفسية الواقعية...، وهذه التي دفعت الرواية الأردنية إلى مصاف الروايات العربية.

أما النماذج الروائية الست التي تناولتها الدراسة بالرؤية والتشكيل، فقد تجزأت وفقاً للبحث إلى فصول بمحاور نقدية أبرزت الدلالات الفنية، التي هدف الكتاب إلى ابرازها.

اشتمل المحور الأول على مقولة الزمن، وإشكالياته وانماطه، حيث توصلت الدراسة إلى أن الاهتمام بمقولة الزمن، حقق الوظائف والدلالات الفنية، وبخاصة حينما تعالقت عناصر الزمن فيما بينها، فلم تخلُ رواية من تعددية العناصر الزمنية إلا أن توظيفها فنياً اختلف من كاتب إلى آخر، فتداخلت الآليات السّردية إذ جاء الاسترجاع

متعالقاً مع التلخيص أو الحذف، وقد برزت ملامح هذه الآليات من خلال استنباط مضمونها الفني والدلالي، كما اشتمل المحور نفسه على دلالة توظيف الاستباق كتمهيد وكإعلان وهو الذي عني به الروائيون واهتموا ببنائه، أمّا آليات التبطيء السّردي وما تعلق به من (مشهد حواري – ووقفة وصفية) فقد وظفها الروائيون وفقاً لمعطيات النصوص وكتقنيتين توضّحان التوجه الدلالي الفني المباشر أو غير المباشر الذي يودّ الروائي تحقيقه، كما توصلت الدراسة أن استخدام تقنية التواتر وتردد ذكره من مفرد ومجمل ومكرر في النصوص الروائية كانت تقف إلى جانب التقنيات السابقة لإيضاح الفكرة والدلالة الفنية.

أما المحور الثاني الذي وقفت الدراسة عليه فهو محور بناء الحدث الروائي وحبكته الروائية، إذ برزت الحبكة بثوب جديد فكان أسلوب تيار الوعي هو المهيمن وعند تقييم الحبكة اتضح للباحثة أن الروائيين استخدموا أساليب فنية ولغوية متعددة كاستخدام ضمير الغائب أو ضمير المتكلم، وما يتعلق بهما في النص من الصّراع والحلم وأثرهما في بنية النصوص الروائية، وأما اللغة الروائية فقد تميزت وذلك من خلال وجود علامات حداثية بارزة بها كاهتمام الروائي بلغة الشخصيات ولغة الرواة، وأما الشعرية وملامحها كانت من أكثر العناصر اللغوية تمكناً من النص الروائي وخاصة امتزاجها بالموروث العربي، كما انتهت الباحثة إلى إعطاء صورة عن لغة الافتتاحيات والمقدمات والخواتيم لتبرز ميزة خاصة جديدة اهتمت بها الرواية الأردنية المعاصرة.

وانطلاقاً من هذا المحور فإنه يتعالق نقدياً مع المحور الثالث قضية الرؤية السردية، التي ركز الروائيون في هيكلية بنائها، إذ إن الأصوات الخطابية برزت من خلال رواةٍ ثلاثة (راوٍ عليم كلي العلم، أو راوٍ مصاحب، أو راوٍ من الخارج أي "يعلم أقل مما تعلمه الشخصية")، فارتبط الأول بصيغة الغائب والثاني والثالث بصيغتي المخاطب والمتكلم وبتداخل من الضمير الغائب في بعض الأحيان، واشتملت النصوص على صيغ خطابية استخدمها الروائيون بشكل ملفت للنظر، حيث إن الخطاب المسرود تداخل مع المعروض المباشر أو غير المباشرة أو الخطاب المنقول المباشر بغير المباشر أو بالمعروض بنوعيه، وكثيراً ما تداخلت الخطابات ذات النبرة الخطابية أو الصادرة عن متكلم مباشر كمونولوج داخلي أو خارجي فخرجت الدراسة بنتيجة أن محور الرؤية السردية كان متداخل البنيان، واضح الرؤية معمق للفكرة وللدلالة الفنية المتوخّاة.

أما محور بناء الشخصية الروائية، فقد ارتأت الدراسة إلى تقييم عدد من الشخصيات الروائية النامية أو المسطحة، وذلك من خلال تناول صورة الرجل النموذجية

كنموذج الأب المرهوب والمرغوب الجانب، ونموذج القيادي والمناضل الثوري وخصائص صورته قولاً وعملاً ووصفاً مادياً. كما توقفت الدراسة ضمن هذا النموذج عند صورة العاشق والمجنون والعرّاف، والأديب، والمستعمر، وعلاقاتهم المباشرة أو غير المباشرة ببناء الحدث الروائي، وبخاصة علاقتهم بالبطل الروائي، أما النموذج الثاني فقد جاء في البحث عن صورة المرأة التي توضحت من خلال علاقتها بالأحداث وبالشخصيات الأخرى، فظهرت صورة المرأة المناضلة التي تقف إلى جانب الرجل المناضل، فكسرت الحواجز التقليدية التي حاصرت المرأة وقيدتها في السابق، وأوجدت لنفسها موقعاً خاصاً بها، وإلى جانب ذلك فقد توصلت الدراسة إلى إفراز صورة المرأة البغي التي ارتبطت غالباً بنماذج وصور من المعتقدات الدينية التي كشفت عن صور متعددة للمرأة كذكر آلهات الحب والجمال، وآلهات الدمار...، أما صورة الأم والمجنونة والعاشقة، والعرّافة، فقد تردد صداها في النصوص الروائية، وحملت كل منها سمة محددة ودلالة فنية معينة أعطتها ملامح خاصة بها.

وانتهت الدراسة إلى أن الروائيين نجحوا في توظيف التناص والمفارقة - كمحورين أخيرين- في النصوص الروائية بشكل كبير، خاصة أنهم تعمقوا في هذا التوظيف؛ فشكلوا صورة فنية واضحة لتعالق النصوص فيما بينها، وقد تداخلت المفارقة في بعض النصوص وأوجدت لنفسها الدور الفني والدلالي الواضح، وتمثلت النصوص المتعالقة والمفارقة بشكل مثير ومتعدد في هذه النصوص الحاضرة.

وبعد، فإن الدراسة تظل محاولة لاستدراك ما فات من الدراسات السابقة عليها، وكذلك فإنها تحاول أن تستكمل ما بدأوا به في دراساتهم الرائدة ، محاولة في الإيهام باستيعاب نصوص روائية جديدة لم تدرس بناية جادة أخضعتها للنقد والتحليل الفني والمضموني. فخرجت الدراسة بهذه المحاور والمعطيات ووقفت عندها وقدمتها بثوب جديد...، وتظل الدراسة كذلك تطرح مؤشرات على الطريق بما يفتح المجال لتعميقه والاستمرار فيه إن شاء الله.

والله المستعان...

المصادر

- القرآن الكريم.

المصادر القديمة[1]:

- ابن عربي، محي الدين أبي عبد الله محمد: اصطلاحات الصوفية (رسائل ابن عربي)، جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ودار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٤٨.

- ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت، الجزء العاشر.

- القاشاني، كمال الدين: اصطلاحات الصوفية، ضبطه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، دار الحكمة، دمشق، ط١، ١٩٩٥.

- القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

- المعرّي، أبو العلاء: سقط الزند، شرحه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

المصادر الحديثة:

- الأزرعي، موسى: ذيب الصالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

- أبو حمدان، جمال: الموت الجميل، دار ازمنة، عمان، ط١، ١٩٩٨.

- خريس، سميحة: شجرة الفهود (تقاسيم الحياة)، دار الزاوية، عمان، ط١، ١٩٩٥.

---

[1] تم التصنيف حسب الترتيب الهجائي للمولف.

- خلف، علي حسين: نجم المتوسط، دار الكرمل، عمان، نشر بدعم من (رابطة الكتاب الأردنيين)، ط١، ١٩٩٦.

- دودين، رفقة: أعواد ثقاب، دار الفارس، عمان، ط١، ٢٠٠٠.

- الرزاز، مؤنس: حين تستيقظ الأحلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.
- سلطان النوم وزرقاء اليمامة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ١٩٩٧.
- عصابة الورد الدامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

- زقطان، غسان: وصف الماضي، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥.

- السناجلة، محمد: دمعتان على خد القمر، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.

- عبابنة، يحيى: رجل وحيد جداً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

- فركوح، إلياس: أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.

- القوابعة، سليمان: حوض الموت: جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ط١، ١٩٩٤.
- الرقص على ذرى طوبقال، دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٨.

-القواسمة، محمد: شارع الثلاثين، مطابع الدستور، عمان، ط١، ١٩٩٤.

- محفوظ، نجيب: رحلة ابن فطومة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت.

- موسى، محمود عيسى: حنتش بنتش، اللجنة الشعبية الأردنية لدعم الانتفاضة، عمان، ١٩٩٥.

- نصر الله، إبراهيم: حارس المدينة الضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.

المراجـــع

المراجع العربية:

- الأزرعي، سليمان: دراسات في القصة والرواية الأردنية، دار ابن رشد، عمان، ط١، ١٩٨٥.
  - الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

- إبراهيم، عبد الله: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١٠، د. ط، ١٩٨٨.
  المتخيل السردي مقاربات منهجية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، د. ط، ١٩٩٠.

- إبراهيم، نبيلة: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الفجالة، د. ط، د. ت.

- أبو صوفة، محمد: الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة المحتسب، د. م، ط٢٠، ١٩٩٣.

- أبو نضال، نزيه: علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٦.

- ألن، والتر: الرواية الإنجليزية، ت: صفوت عزيز جرجس، م: مرسي سعد الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مشروع نشر مشترك)، د. ط، د. ت.

- أنجينو، مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١.

- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، د. م، ط٣، ١٩٦٥.

- باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ت: يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية، دمشق، د. ط، ١٩٨٨.

- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

- برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، (الجزء الأول).

- تودروف، تزفيتان: نقد النقد (رواية تعلّم)، ت: سامي سويدان، م: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢.

- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد المعتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧.
مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٨٦.

- حافظ، صبري: في أفق الخطاب النقدي (دراسات نقدية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

- حسين، سليمان: مضمرات في النص والخطاب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٢، ١٩٩٩.

- خريس، أحمد: ثنائيات إدوار الخراط النصية (دراسة في السرد وتحولات المعنى)، دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٨٨.

- خليل، إبراهيم: فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، د. ط، ١٩٩١.
الرواية في الأردن في ربع قرن(١٩٦٨-١٩٩٣)، دار الكرمل،عمان،ط١،١٩٩٤.

- دبل، إليزابيث: الحبكة (موسوعة المصطلح النقدي)، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، د. ط، ١٩٨١.

- الدروبي، سامي: الرواية في الأدب الروسي، الكرمل للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٢.

- دودين، رفقة: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٧.

- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان: (ناشرون)، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

- راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

- الرواشدة، سامح: فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، اربد، د. ط، ١٩٩٩.

- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الجديدة، مكتبة دار العروبة، الكويت، د. ط، ١٩٨١.

- الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، اربد، ط١، ١٩٩٥.

- زلوم، حمودة: في الرواية الأردنية، د.ن،الزرقاء،١٩٩٣.

- السعافين، إبراهيم: الأقنعة والمرايا (دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، دار الشروق، عمان، د. ط، د. ت.
تحولات السرد (دراسة في الرواية العربية)، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦.
-الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية (مجموعة من الباحثين)، أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول (٢٢-٢٤/٨/٩٢)، منشورات وزارة الثقافة، دار أزمنة، عمان، ط١، ١٩٩٤.
- الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن،عمان،ط١،١٩٩٥.

- سليمان، خالد: المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٩.

- سليمان، نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٤.

- سماوي، جريس(محرر): دراسات في الرواية العربية(الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر١٩٩٧)، دار الفارس،عمان، ط١، ١٩٩٨.

- السّواح، فراس: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة في سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦.

- صالح،فخري، وهم البدايات(الخطاب الروائي في الأردن)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١، ١٩٩٣.

- صالح، نضال: المغامرة الثانية، دارسات في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٠.

- الصكر، حاتم: كتابة الذات دراسة في واقعية الشعر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٤.

- الطراونة، سليمان: دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية، د. ن، ط١، ١٩٩٢.

- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٣.

- عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

- عبد الخالق، غسان: الغاية والأسلوب (دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن)، أمانة عمان، ٢٠٠٠.
ـ الزمان، المكان، النص (اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن "١٩٨٠-١٩٩٠"، دار الينابيع، عمان، ط١، ١٩٩٣.

- عبد الرحمن، نصرت: في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٩.

- عبد الله، عدنان خالد: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

- عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، (لونجمان)، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

- عطيات، محمد: القصة الطويلة في الأدب الردني "من بدء الإمارة ١٩٢١-١٩٧٧"، وزارة الثقافة والفنون، عمان، د.ت.

- علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الاتحاد القومي، لبنان، د. ط، د. ت.

- عليان، حسن، تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن، ضمن أوراق المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب والفنون بعنوان الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير: صالح أبو أصبع وآخرون، جامعة فيلادلفيا، عمان، ٢٠٠٠.

- عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي-عربي)، دار نوبار، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

- العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

- الراوي (الموقع والشكل) بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥.

- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

- فورستر، إ. م: أركان الرواية، ت: موسى عاصي، م: سمر روحي الفيصل، جروس برس، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

- قاسم، سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

- قطامي، سمير: الحركة الأدبية في الأردن(١٩٤٨-١٩٦٧)، وزارة الثقافة والتراث القومي، عمان، ١٩٨٩.

- القواسمة، محمد: الخطاب الروائي في الأردن،دار الفارس،عمان،ط١،٢٠٠٠.

- كاظم، جهاد: أدونيس منتحلاً، مكتبة مدبولي، الفجالة، د. ط، ١٩٩٣.

- الكبيسي، طراد: قراءات نصية في روايات أردنية، منشورات أمانة عمان الكبرى، مطابع الدستور التجارية،عمان، د. ط، ٢٠٠٠.

- الكركي، خالد: الرواية في الأردن (مقدمة)، نشر بدعم من الجامعة الأردنية، عمان، د. ط، ١٩٨٦.

- كريستيفا، جوليا: علم النص، ت: فريد الزاهي، م: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

- كريمر، صمونيل: من ألواح سومر، ت: طه باقر، م: أحمد فخري، مكتبة المثنى ببغداد، ومؤسسة الخانجي بالقاهرة، د. ط، د. ت.

- كوملان، ب: الأساطير الإغرقية والرومانية، ت: أحمد رضا، م: محمود خليل النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٩٢.

- كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.

- لوكاش، جورج: الرواية كملحمة برجوازية، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، د. ط، ١٩٧٩.

- مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ١٩٩٨.

- مادي، بول هير: ما هو النقد؟، ت: سلامة حجاوي، م: عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٨٩.

- المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٨٦.

- مريدن، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د. ط، ١٩٨٠.

- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣.

- ميويك، د.سي: المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، د. ط، د. ت.

- نجم، محمد يوسف: فن القصة، دار صادر، بيروت، ط١١، ١٩٩٦.

- نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي (نظرية الأغراض (توماشفسكي)، ت: إبراهيم الخطيب، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧.

- نعمة، حسن: موسوعة الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة (موسوعة الأديان السماوية والوضعية (١))، دار الفكر، بيروت، د. ط، ١٩٩٤.

- همفري، روبرت: تيار الوعي، ت: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت.

- الهوال، حامد عبده: السخرية فى أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٨٢.

- ويلك، ووارين: نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق، د. ط، ١٩٧٢.

- ياغي، عبد الرحمن: مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي: دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٠.

- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.

- الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

- يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٧٧.

المراجع بالإنجليزية:

- Fahd.Salameh: **The Jordanian Novel (1980-1990) Astudy and an Assessement**, Ministry of cultural, Amman, first bublished, 2000.

الرسائل الجامعية:

- خصاونة، سمية: الاغتراب في الرواية الأردنية(رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، ١٩٩٥.

- محيلان، منى: التجريب في الرواية الأردنية (١٩٦٦-١٩٩٤)، (رسالة دكتوراة)، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧.

الدوريات

-ابراهيم، عبد الله: بناء السرد في الرواية الأردنيـة المعاصرة، م. أفكار، عمان، العدد (١٣٥)، ١٩٩٩.

- السرد والنقد الرمزي للمرجعيات البطريكية (النظام الدلالي في رواية شجرة الفهود لسميحة خريس)، م. عمان، ع(٤١)، تشرين الثاني، ١٩٩٨.

- بارت، رولان: نظرية النص، ت: فتحي الشملي وآخرون، م. حوليات الجامعة التونسية: العدد (٧٢)، ١٩٨٨.

- حداد، نبيل: أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، م. مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة: المجلد (١٠)، العدد (٢)، ١٩٩٥.

- الرواية في الأردن ونماذج من مجتمع الأعمال، م. مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة: مج (١١)، العدد (٦)، ١٩٩٦.

- شجرة الفهود لسميحة خريس "صورة المجتمع الأردني الانتقالي في نصف قرن، م. أبحاث اليرموك، إربد/ مج (١٥)، ع(٢)، ١٩٩٧.

- حسني، المختار: نظرية التناص، م. علامات في النقد، الكويت: الجزء (٣٤)، المجلد (٩)، ديسمبر، ١٩٩٠.

-الخياط، جلال: متاهة التناص، م. الآداب، بيروت: العدد (١)، كانون الثاني، السنة (٤٦)، ١٩٩٨.

-درّاج، فيصل: رواية الثمانينيات في الأردن، م. أفكار، عمان: العدد(١٠٧)، ١٩٩٢.

- دودين، رفقة: الرحلة السندبادية في رواية رجل وحيد جداً للدكتور يحيى عبابنة، م. أفكار، عمان: العدد (١٥٠)، آذار، ٢٠٠١.

-رضوان، عبد الله رضوان: في الرواية الأردنية ملامح واتجاهات، م. أفكار، عمان، العدد (٧٦)، ١٩٨٥.

- سومفيل، ليون: التناصية، م. علامات في النقد، الكويت: الجزء (٢١)، المجلد، (٦)، سبتمبر، ١٩٩٦.

- صالح، فخري: رواية التسعينيات في الأردن، م. أفكار، عمان، العدد (١٥٠)، ٢٠٠١.

- عبيد، محمد صابر: المعنى الروائي استنطاق الموروث الروائي واللعب بوحدة السرد، دراسة في رواية (أعواد ثقاب)، م. أفكار، عمان: العدد (١٥٢)، آيار، ٢٠٠١.

- عيسى، راشد: مرثية في الرقص على ذرى طوبقال، م. عمان، ع(٤٥)، آذار، ١٩٩٩.

- قاسم، سيزا: المفارقة في القص العربي المعاصر، م. فصول، القاهرة: المجلد (٢)، العدد (٢)، ١٩٨٢.

- قطوس، بسام: المفارقة في متشائل إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس"، م. مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة: المجلد (٧)، العدد (١)، تموز، ١٩٩٢.

- المجالي، جهاد: موقف النقاد العرب من ظاهرة التخاطر، م. مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة: المجلد (٩)، العدد (١)، ١٩٩٤.

- المصلح، أحمد: البطل في الرواية الأردنية، م. أفكار، عمان، العدد(٧٤)، ١٩٨٥.

- المغيض، تركي: التناص في معارضات البارودي، م. أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك: المجلد (٩)، العدد (٢)، ١٩٩١.

- الموسوي، محسن جاسم: رواية النص خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة، م. الأقلام، العراقية، بغداد: العدد (٥)، أيار، السنة (٢٣)، ١٩٨٨.

- الهوية والرغبة والالتباس، قراءة في اتجاهات الكتابة السردية في الأردن، م. أفكار، عمان، العدد (١٣٣) حزيران ١٩٩٨.

الملخص

تتبعت الدراسة مراحل تطور الرواية الأردنية منذ بداياتها وحتى عام (٢٠٠٠)، مع الوقوف على عدد من الروايات التي شهدت تطوراً ملحوظاً في الرؤية والتشكيل، وبخاصة مرحلة التسعينيات من القرن الماضي، وقد نهضت هذه الروايات بفعل تبلورها مع مثيلاتها من الروايات العربية التي رافقت حركات التطور والحداثة الفنية؛ فأدخلتها إلى حيز خريطة الرواية العربية.

وركزت الدراسة على بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة منذ (١٩٩٤-٢٠٠٠)، ملقية الضوء على ست نماذج روائية، تمثل المجموع العام للرواية الأردنية في تلك الفترة، فالتفتت بالتالي إلى التقنيات والأساليب السردية التي تطورت بفعل المناهج النقدية التحليلية المعاصرة والمتجددة.

فتوقفت عند النظام الزمني وما يشتمل عليه من تقنيات زمنية، تشكل في مجملها أنظمة زمنية محددة، كنظام الترتيب الزمني، والديمومة والتواتر، وما تحتوي عليه هذه الأنظمة من آليات.

والتفتت الدراسة إلى النسيج وما يحتويه من حبكة للأحداث وأنظمة بنائها، بالإضافة إلى الدخول إلى عوالم اللغة الروائية التي استخدمها الروائيون، مع الاهتمام بجانب اللغة الشعرية، ولغة الافتتاحيات والمقدمات والخواتيم.

أما بناء الشخصية الروائية والأنماط التصويرية التي ركز الروائيون عليها فقد تمثلت في صور عديدة انقسمت إلى شخصية الرجل النموذجية وشخصية المرأة النموذجية وأبرز من مثلوها في النصوص، واحتوت الدراسة على تقنية الرؤية السردية ونظامي (الصيغة والصوت) السرديين، فكان أن تعددت الصيغ الخطابية والأصوات الروائية، وتداخلت فيما بينها.

بالإضافة إلى ذلك فقد التفتت الدراسة إلى تقنية التناص التي تضمنتها النصوص الروائية فكانت الميزة الظاهرة في الرواية الأردنية وذلك بالوقوف على الموروث الديني والتاريخي والاجتماعي... الخ، واتصاله المباشر بالنص الروائي. كما أن تقنية المفارقة بأساليبها وفنونها وأنواعها برزت في غالبية النصوص فاتضحت مفارقات عدة منها مفارقة الموقف والمفارقة اللفظية وبملامحهما المتعددة كالمفارقة الكونية ومفارقة الاستحقاق ومفارقة السخرية المرة ومفارقة التحول وغيرها.

Summary

The study pursued the stages of the development of the Jordanian novel since its beginning until the year 2000 stopping by some novels that witnessed significant evolution in view and formation especially during the nineties of the last century. These novels progressed by their crystallization with the similar Arab novels that accompanied evolution movements and artistic originality and consequently introducing it to the space of Arab novel map.

The study focussed on the structure of novel recital of the Jordanian contemporary novel since (1994-2000) shedding light on six novelistic examples, that represent the general sum of the Jordanian novel at that time. Thus it considered technique and recitative methods that developed as a result of modern, contemporary, critical and analytical methodologies.

The study stopped at The temporal system and its temporal technologies that form in general specific temporal systems like Arrangement temporal system, continuance and recurrence and the mechanisms included in the se systems.

The study looked round to the texture and what it included from events consistency and its construction systems in addition to getting the realms of novelistic language used by novelists paying attention to poetic language, prefaces, introductions and conclusion.

As for the construction of personage and descriptive types that the novelists focussed on, they are represented in many pictures into typical man personality, and typical woman personality and the most significant characters who represented it in the texts. The study contained the view of recitative mechanism and the recitative systems of (version and sound). So there are many versions of speech and novelistic voices and become integrated.

The study considered the quotation mechanism contained in the novelistic text. It was the most important feature of the Jordanian Novel referring to the religious, historical and social heritage, and its direct junction with the novelistic text. The mechanism of paradox with its methods, arts and types appeared in most texts clarifying many paradoxes like cosmic paradox, merit paradox, bitter ironic paradox and transfer paradox, and verbal paradox with it variable features.